EUPHORION

55

ZEITSCHRIFT
FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

50. BAND

1956

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

U OF I
LIBRARY

Die Veröffentlichung erfolgt
mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

1127 a

Nachahmung und Schöpfung bei Opitz.

Die frühen Sonette und das Werk der Veronica Gambara.

Von

Günther Weydt (Bonn).

Wer die Aufmerksamkeit bedenkt, die man Martin Opitz als dem „Vater der deutschen Poesie“ — das heißt also vor allem dem Opitz der Reform von 1624 — noch heute gern zuwendet, der muß sich wundern, wie wenig Klarheit noch immer herrscht bezüglich seiner eigentlichen schöpferischen Leistung. Die Interpretationsfreudigkeit unserer neuesten deutschen Literaturwissenschaft, wie der Literaturwissenschaft überhaupt, hat kaum dazu geführt, daß man das deutsche Barock — noch weniger, daß man den „Boberschwan“ unter die oft gespreizten Fittiche genommen hätte.

Dabei ist gerade die Frage nach der Unabhängigkeit und der formenden Kraft des großen Neuerers von entscheidender Bedeutung. Es genügt nicht, wenn man heute auf der einen Seite das überschwängliche Lob der Zeitgenossen registriert, vom „Wunder unsrer Zeit“, dem „Herzog deutscher Saiten“, der er gewesen sein soll, und wenn man auf der andern Seite stillschweigend das Urteil der positivistischen Literaturgeschichtschreibung übernimmt, welche ihm in Anbetracht seiner zahlreichen Quellenbenutzungen und Motivübernahmen jegliche dichterische Fähigkeit (unbedenklich gleich „Herzenswärme“, „Frische“ usw. gesetzt) absprechen zu dürfen glaubte. Auch die neuerdings gern angebotene mildere Zwischenlösung („er war wohl mehr Gesetzgeber als echter Künstler“, „er besaß keine Originalität, aber er kam zur rechten Zeit“) vermag nicht ganz über die Unklarheit an diesem zentralen Punkt unserer historischen Erkenntnis hinwegzutäuschen. Opitzens Auftreten bezeichnet nächst der Begegnung Herders und Goethes vielleicht das folgenreichste Ereignis in der Geschichte der deutschen Literatur, und wir sollten uns nicht zufrieden geben, etwa nach flüchtiger Durchsicht der Quellenhinweise in Witkowskis Ausgabe der *Teutschen Poemata* (Neudr. 189—192, Halle/S. 1902, S. XXIXff.) zu meinen, daß er praktisch alles nur fremden, originelleren Dichtern verdanke. Anlehnung, Benutzung von Klassischem, Fremdem, Früherem ist damals selbstverständlich. Die Frage, wie von ihm aufgenommen wurde und in welcher Weise dabei die Gestaltung von Eigenem ermöglicht wurde, ist uns wichtig. „Man benutzt geprägte Formstücke, man setzt mosaikhaft neue Gedichte zusammen. Dazu helfen neben den handschriftlichen Exzerpten gedruckte Florilegien. Daß, trotzdem sich oft jede Zeile auf ein Zitat zurückführen läßt, dennoch dichterische Eindrücke zustande kommen, kann nicht geleugnet werden“ (W. Flemming, Reallexikon, Gelehrtendichtung). Diese Bemerkung gilt für die damalige Kunst im weitesten Umkreis.

Wir greifen nun, um bei einer Untersuchung seiner Gedichte nicht gleich der verwirrenden Vielfalt aller möglichen Abhängigkeiten zu erliegen, einige der

frühen Sonette heraus, bei denen eine gewisse Selbständigkeit schon durch das Thema gesichert erscheint, und versuchen zunächst zu interpretieren.

[46] *Sonnet vber den Thurn zu Straßburg.*

PRintz aller hohen Thürn, so jemals wirdt beschawen
Der Sonnen klarer Glantz, vnd auch beschawet hat:
Wie recht, weil Straßburg ist dergleichen schöne Statt,
Hat man dich nur in sie alleine müssen bawen,
Du rechtes Wunderwerck bist zierlich zwar gehawen,
Doch noch bey weitem nicht zugleichen in der That
Der feinen Policey, dem weisen Recht vnd Rhat,
Der großen Höfligkeit der Männer vnd der Frawen,
Welch' vber deine Spitz an Lobe zuerhöhen;
Kein orth wirdt jrgendt je gefunden weit vnd breit,
Der jhnen gleichen mag an Güt' vnd Freundligkeit.
Wie wohl gibt die Natur hiemit vns zuverstehen,
Daß, ob gleich die Gebew mehr steinern sind, als Stein,
Der Menschen Hertzen doch nicht sollen steinern sein.

Das Sonett steht in der von Zinkgref ohne Opitzens Mitwirkung veranstalteten Straßburger Ausgabe der *Teutschen Poemata* von 1624 (A = Neudrucke 189ff., Nr. [46]) an beliebiger Stelle und völlig isoliert. Opitz gebraucht — was in diesen Jahren für Deutschland neu ist — die klassische Sonettform, das heißt, er faßt die beiden Quartette mit der Reimordnung abba abba und die Terzette freier cdd cee formal richtig zusammen. Ähnlich enge Anlehnung an die romanischen Vorbilder findet sich vor Opitz nicht oder doch kaum. Ein eigenes Sonett aus der gleichen Sammlung [131] *Was will ich vber Pusch, was will ich vber Sandt . . .*, inhaltlich ganz einem *Bloemhof*-Gedicht, also Niederländern folgend, stellt noch abba acca ded eff; ebenso haben die wohl sicher alten Versuche über die *Bedeutung der Farben* [93] (später ausgeschieden) und [20] *Ist Liebe lauter nichts, wie daß sie mich entzündet? . . .* (dieses nach Petrarca) noch in den Oktetten abba cddc[1]. Melissus-Schede's Beispiel in den *Auserlesenen Gedichten Deutscher Poeten*, dem Zinkgrefschen Anhang zu der Sammlung von 1624 gehörig, reimt ebenfalls abba abba, ist aber sonst formal ungeschickter und inhaltlich alte Gelegenheitspoesie. Es entstammt genau den gleichen Jahren und dem gleichen Kreis und wird, soviel ich sehe, eher jünger sein als das Opitzsche. Nur die gleichfalls noch ohne echte Regelung im Sinne des Akzentgesetzes gearbeiteten Sonette Weckherlins (Sonett der Spiegelmacher aus dem Stuttgarter *Triumpf* von 1616) und das des E. Schwabe von der Heyde (aus Opitzens *Aristarch*) gehen um weniges voraus.

[1] Über die Ansätze zur Sonettdichtung vor Opitz vgl. H. Welti, Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung, Leipzig 1884. S. 54ff., jetzt auch die Monographie von W. Mönch, Das Sonett, Gestalt und Geschichte, Heidelberg 1955. S. 147ff. u. 285.

Opitz feiert in [46] ein Monument. Das ist schon als Vorwurf durchaus neu. Dem Gewirre volkstümlicher Liebeslyrik und Spottlyrik wird hier mit prägender Kraft die Huldigung an ein zeitüberdauerndes Gebilde menschlicher Kunstfertigkeit gegenübergestellt. Man muß die zahllosen Liedersammlungen des 16. Jahrhunderts, etwa Forsters *Frische teutsche Liedlein*, aber auch die Villanellen und Madrigale seit 1587 mit ihren *blümelein* und *herzelein* durchgemustert haben, um zu ermessen, welche Bereicherung schon thematisch die deutsche Dichtung hier erfährt.

Die beiden Quartette sind parallel gehalten, ergeben aber in steigendem Maße eine Verdeutlichung des Gedankens. Beide setzen ein mit einer Anrufung des Denkmals, die durch lobende und ornamentierende Ausdrücke unterstrichen wird, um jeweils in der zweiten Hälfte zu einer Huldigung an die Stadt Straßburg überzuleiten. Der Schnitt in der Mitte des ersten Quartetts wird in dem zweiten durch Enjambement überwunden. Offenbar mit Absicht wird *Printz*, das Modewort der niederländischen Poesie, an die Spitze gestellt. Auch das Fremdwort *Policey* (natürlich im damaligen Sinn von „Regierungs- und Verwaltungskunst") ist mit einem gewissen Stolz als sprachlicher Schmuck eingefügt. Das scheinbare Enjambement zwischen den Vierzeilern (Komma nach *bawen*) ist in den späteren, von Opitz überwachten Ausgaben beseitigt. Die beiden Dreizeiler bringen, sorgfältig getrennt: 1) noch einmal pointiertes, etwas stark herausgearbeitetes Lob und 2) epigrammatischen Schluß. Es überwiegt im Ganzen der Eindruck von Klarheit, Kühle und nüchterner Eleganz.

Wir schließen an:

Opitz:

[95] *Sonnet*

Vom Wolffsbrunnen bey Heidelberg.

DV edele Fonteyn mit Ruh vnd Lust vmbgeben,
Mit Bergen hier vnd dar, als einer Burg, vmbringt,
Printz aller schönen Quell, auß welchem Wasser dringt,
Anmütiger dann Milch, vnd köstlicher dann Reben,
Da vnsers Landes Kron vnd Haupt mit seinem Leben,
Der werden Nymf, offt selbst die Zeit in frewd zubringt,
Da jhr manch Vögelein zu ehren lieblich singt,
Da nur ergetzlichkeit vnd keusche Wollust schweben,
Vergeblich bistu nicht in diesem grünen Thal,
Von Klippen vnd Gebirg beschlossen vberal,
Die künstliche Natur hat darumb dich vmbfangen
Mit Felsen vnd Gebüsch, auff daß man wissen soll
Daß alle Fröligkeit sey Müh vnd arbeit voll,
Vnd daß auch nichts so schön, es sey schwer zu erlangen.

Wieder handelt es sich um die Feier eines Orts, dessen Andenken der Dichter Dauer verleihen möchte. Der Zweck ist eine Huldigung. Natur und Kunst gehören hier zusammen, und das Brunnengedicht (das erste Brunnengedicht unserer Reihe) atmet stark den Geist überlegenden und überlegenen Künstlertums. Das Gedicht ist sinngemäß, aber keineswegs schematisch, gegliedert nach den Strophen. Über die blockhafte Gliederung des Unterbaus erhebt sich der leichtere Oberbau. „Die ganze dichterische Anlage und Sprache kann man unter dem Gesichtspunkt der Entstofflichung eines sehr konkret gefaßten Themas begreifen. In den beiden Vierzeilern sind wir bei der Quelle selbst, aber sie unterscheiden sich dadurch, daß der erste nur von Naturelementen spricht, während der zweite auch dieses Motiv schon überhöht, indem er die Quelle in Beziehung zum Fürsten setzt. Auch im Einzelnen steigt innerhalb dieser acht Zeilen die Entstofflichung beinahe ständig.

Wenn nun zu Beginn der Drei- bzw. Zweizeiler wieder scheinbar unverarbeitete Naturmotive beginnen, so sind sie doch schon grundsätzlich in eine neue, höhere d.h. entstofflichtere Ebene verlagert: *vergeblich bistu nicht* . . . hier ist alles nur noch Bedeutung und reiner Geist. Das ist eine weise Ökonomie, hier scheinbar wieder vom Untersten, von den Naturgegebenheiten anzufangen, denn so können auch die Dreizeiler ihre Steigerung entfalten: reine Naturelemente in 9/10, die künstliche Natur als Personifikation in 11/12 und der eine Gedanke über alles Vorausgehende triumphierend in den 2½ Schlußzeilen.“[2]

„So steigert sich in zwei großen Ansätzen strukturgemäß das Sonett vom stofflichen Motiv bis ins Geistige hinein über eine Reihe von Stufen. Dieselbe Bemühung um Entstofflichung läßt sich aber auch an jeder einzelnen Zeile ablesen.“[2] Schon die ganze erste Zeile ist ein kunstvoll erhöhtes Sprechen: *DV edele Fonteyn mit Ruh vnd Lust vmbgeben.* — Wenn später *Fonteyn*, das Modewort, durch *Brunnen* ersetzt wurde (*Du edler Brunnen du*), so geschah das nicht aus Hang zum Purismus, sondern um dem Betonungsgesetz Rechnung zu tragen. Die Härte *DV édelé* ist hier wie in Z. 7 *Vögelein* auch mit Opferung des ursprünglichen, sonst gemäßeren Ausdrucks beseitigt. — Die Beifügung *edel* wirkt in der gleichen Richtung wie *Fonteyn*: entstofflichend (denn sie bezieht sich in keiner Weise auf das Konkretum des Brunnens sondern auf die hier herauszustellenden höfisch-humanistischen Eigenschaften dieses Gegenstandes). Ebenso wirkt der Zusatz *mit Ruh vnd Lust vmbgeben.* Abstraktionen und Personifikationen schaffen „ein gedankliches Gespinst, das von vorneherein den Naturgegenstand einhüllt, ein Verwischen des Bildes der Naturumgebung mit Gedanklichkeit. Gern läßt man den Gedanken an die wirkliche Umgebung des Brunnens mitschwingen: was diese Zeile an Vergeistigung leistet, ist im Kleinen ein Bild des Ablaufs im ganzen Gedicht“.

[2] Ich schließe mich bei der Interpretation dieses Gedichts passim an eine Deutung an, die mich auf seinen Wert aufmerksam machte. Sie wurde 1942 von dem später im Osten verschollenen Germanisten Max Ittenbach gegeben und ist nicht gedruckt worden.

So geht es fort. Alles wird geordnet, rationalisiert, ins Metaphorische hinübergespielt. *Die künstliche Natur* (Z. 11, nicht in unserm Sinn als „künstlich" sondern eher als „kunstvoll" zu begreifen) bildet das Kernthema des Sonetts. Nichts wird im eigentlichen Naturbild gelassen: die Berge werden zur Burg (da ist das Naturmotiv durch ein Gleichnis aus der Architektur gebrochen), das Wasser wird durch die doppelte Steigerung *anmütiger dann Milch und köstlicher dann Reben* ausgezeichnet. Selbst der Ausdruck *Reben* für „Wein" setzt diese Tendenz zum Uneigentlichen fort, und die Nennung des Fürsten und der Fürstin als *Landes Kron und Haupt mit seinem Leben, der werden Nymf* bringt noch ein weiteres an bewußter aber auch instinktsicherer Steigerung. Wenn *Leben* (die Person der Fürstin vom Fürsten her gesehen) noch volkstümlich klingt, so ist *Nymf* (die Fürstin vom Dichter angesprochen) schon mythologisch spielend. Leiser Bezug auf antikisierende Quellenpoesie wird sichtbar.

Unsere Absicht geht jedoch nicht allein auf die Interpretation einzelner Barockgedichte, sondern auch auf eine ganz bestimmte Beweisführung. Was hier durch bloße Werkanalyse ermittelt werden kann, das mag lediglich für einen Teil der frühen Sonette charakteristisch sein. Wir fragen uns aber, ob bei einem Vergleich mehrerer verwandter Werke nicht vielleicht eine Entwicklung zu finden ist, und wie diese verlief. Eine Beweisführung hierzu (sie wird in zweifacher Weise versucht), wird dann wohl nicht nur über die historische Ordnung im ganzen etwas aussagen, sondern auch rückwirkend eine genauere Interpretation im einzelnen ermöglichen.

[68] *Sonnet*

Vber den Queckbrunnen zum Buntzlau in Schlesien.

DV vnerschöpffte Lust, du Wohnhauß aller Freuden,
Du Bad der Najaden, du köstliche Fonteyn,
So lieblich als von dir entspringe Milch vnd Wein,
Bey dessen grüner Lust die Schafe sicher weiden,
Laß mich, den vberfluß der Eitelkeit zumeiden,
Bey deiner Silberquell von Sorgen ledig sein,
Daß dich ja nimmermehr der Sonnen heißer Schein,
Noch deine Bäche, was vnreines thu beleiden,
Bey dir ich wünsch zusein als meinem Vatterlandt,
Hieher hab ich allein Hertz, Muth vnd Sinn gewandt,
Mir ist die gantze Welt bey deinen schönen Flüssen,
Drumb soll dich auch hinfort erheben meine Handt,
So weit der grosse Rhein vnd Tonaw sich ergiessen,
Wirst auch du edler Brunn sein vberal bekandt.

Das Gedicht behandelt nicht nur ein ganz ähnliches Thema wie das vorige, es verwendet auch in auffälliger Weise fast die gleichen Worte und Gedanken. Anruf

und Feier der Quelle, *Lust, Fonteyn*, den Vergleich des Wassers mit Wein und Milch. Dabei wirkt dieses Brunnengedicht primitiver, es ist einfacher und rhetorischer zur selben Zeit. Der Anruf wird viermal wiederholt, ohne daß seine Bedeutsamkeit sich merklich steigerte, ohne daß die gleiche Prägnanz des Einsatzes und ruhigen Weiterschwingens zu fühlen wäre wie dort. Das Wort *Lust* erscheint doppelt, die Metapher von Milch und Wein in der gewohnten formelhaften Zusammenstellung. Der Anschluß der Gedanken in Zeile 7 *daß dich ja nimmermehr* . . . ist nicht ganz klar, der Bezug auf den Brunnen in seiner eigentümlichen Landschaft nicht so deutlich wie in [95], ja kaum zu fühlen. Das *Hertz, Muth vnd Sinn* (Z. 10) erinnert an die sorglosen Aufzählungen des Volkslieds. Die Idee, daß die Sonne dem Wasser schaden könne, hat sichtlich nichts mit diesem besonderen Fall zu tun, sondern stammt aus der Erfahrung südlicher Natur, — d.h. hier wohl praktisch dem Bereich der antiken Topik. Ähnliches gilt für die Schlußwendung, daß der Dichter für den Ruhm seiner Quelle sorgen wolle.

Wir bewegen uns also offenbar zeitlich zurück beim Abschreiten der Versuchsreihe — eine Annahme, die ja auch durch die biographischen Umstände weitgehend gestützt wird. Dabei bleibt uns zunächst gleichgültig, ob das Gedicht noch in Schlesien entstand oder später aus der Erinnerung an Bunzlau anderswo, etwa in Heidelberg, verfaßt wurde.

Jedenfalls befinden wir uns nun im Bereich des auf irgendeine Weise aus der Antike abgeleiteten „Quellenlobs". Die Forschung pflegt, soweit unser letztes Stück in Frage kommt, auf eine Anzahl von verwandten Werken zu verweisen. Da jedoch die Gefahr besteht, daß wir durch eine Menge von Ähnlichkeiten von einer hier wichtigen, vielleicht entscheidenden, Entsprechung abgelenkt werden, müssen wir kurz fragen, ob wir hier wirklich nur zu den stets als Vorbilder von Opitz genannten Dichtern, den Lateinern, Niederländern und Franzosen gelangen.

An erster Stelle wird üblicherweise zitiert:

Ronsard: *À la Fontaine Bellerie.*

O fontaine Bellerie!
Belle déesse cherie
De nos nymphes, quand ton eau
Les cache au fond de ta source,
Fuyantes le satyreau
Qui les pourchasse à la course
Jusqu'au bord de ton ruisseau,

Tu es la nymphe eternelle
De ma terre paternelle.
Pource, en ce pré verdelet,
Voy ton poëte qui t'orne

D'un petit chévreau de lait,
A qui l'une et l'autre corne
Sortent du front nouvelet.

Toujours l'esté je repose
Près ton onde, où je compose,
Caché sous tes saules vers,
Je ne sçay quoy qui ta gloire
Envoira par l'univers,
Commandant à la memoire
Que tu vives par mes vers.

L'ardeur de la canicule
Jamais tes rives ne brule,
Tellement qu'en toutes pars
Ton ombre est espaisse et drue
Aux pasteurs venans des parcs,
Aux bœufs las de la charrue
Et au bestial espars.

Iô, tu seras sans cesse
Des fontaines la princesse,
Moy celebrant le conduit
Du rocher percé qui darde
Avec un enroué bruit
L'eau de ta source jazarde,
Qui trepillante se suit.

Über das damals Selbstverständliche hinaus ist eine Ähnlichkeit zwischen Ronsard und Opitz kaum zu entdecken. Auf die sehr alte und ausgedehnte Polemik zu diesem Punkt (Weinhold, Beckherrn, Tittmann, Witkowski)[3] kann hier nicht genauer eingegangen werden. Tonnelat hat darüber schon 1924 wohl das Wichtigste gesagt[4]. Ob Opitz statt auf die *Fontaine Bellerie* nun auf das Horazische *O fons Bandusiae* zurückgeht, wie Tonnelat seinerseits will, wäre freilich auch zu bezweifeln. Mindestens bewahrt Opitz — was Tonnelat selbst zugibt — seine Freiheit auch gegenüber Horaz. Dieser hat in so weitem Kreise gewirkt, daß die Entlehnungen und die Beziehungen der Nachahmer untereinander kaum mehr genau festzustellen sind. Man braucht die Möglichkeit einer gewissen Abhängigkeit des *Queckbrunnens* von der *Fontaine* auch gar nicht

[3] Genauere Angaben der älteren Schriften bei Witkowski, Neudr. S. XXXff., und Pyritz, Bibliograph. Anhang zu P. Hankamer, Dt. Gegenreformation und dt. Barock, Stuttgart 1937. S. 478ff.

[4] Tonnelat, Ernest. Deux Imitateurs Allemands de Ronsard. G. R. Weckerlin et Martin Opitz. — Revue de Litt. Comp. 1924. S. 557—589.

leugnen zu wollen: Sommerhitze und kühler Quell, Nymphen oder Najaden, die Herden und der preisende Dichter — das alles ist durchweg in Andeutungen vorhanden, und doch gibt alles sich völlig anders. Beim Deutschen fehlt die anapästische Leichtigkeit, die zarte Farbtönung, die gedämpfte Helle in der Art Lorrains und Poussins, welche bei Ronsard zu spüren war.

Entsprechendes gilt auch in bezug auf die Elegie des Heinsius *In fontem purissimum*[5]. Bei aller Übereinstimmung in der Wahl einzelner Gedanken und Bilder unterscheidet sie sich doch sehr wesentlich in der Gesamtanlage von dem Opitzschen Sonett.

Es existiert jedoch — was man bei aller Abhängigkeitssuche nicht übersehen sollte — eine viel unmittelbarere Entsprechung zum Bunzlausonett, und mit ihr ist uns die Möglichkeit zur Fortsetzung unserer Reihe gegeben. Nur darf man da nicht unter einer Überschrift wie „An den Brunnen zu X . . .“ suchen wollen. Das Gedicht heißt:

(Opitz:)

[103] *Sonnet*

An der Liebsten Vatterlandt.

DV aller schönster Ort der Flüß vnd kalten Bronnen,
Dahin sich alle Zier vnd Lust hat eingestalt,
Dahin sich alles Gut begeben mannigfalt,
So jemals worden ist beschienen von der Sonnen,
Du aller schönste Statt, du Hauß der Frewd vnd Wonnen,
Printzeßin aller Stätt an Reichthumb vnd Gewalt,
Doch mehr, weil du erzeugt meins Lebens vffenthalt,
Der keine Schätze nicht verglichen werden können,
Verzeihe mir du Statt darinnen ich geboren,
Hier hab ich mir zu sein ins künfftig auß erkoren,
Hieher hab ich allein mein Hertz vnd sinn gewandt.
Vnd ob es mir gleich schwer, daß ich dich werde meiden,
Will dennoch ich von dir, als jhr, viel lieber scheiden.
Dann wo mein Leben ist, da ist mein Vatterland.

Hier gilt Ähnliches wie das für [68] Gesagte, nur in erhöhtem Maße. Der Eingang mit mehreren parallelen Anrufen an die Quelle zieht sich durch die ersten sechs Zeilen. Er ist noch stärker mit Wiederholungen, mit formelhaften, eher redseligen als beredten Wendungen durchsetzt (*Du allerschönster Ort, du allerschönste Statt, Prinzessin aller Stätt, verzeihe mir du Statt, Zier und Lust, Freud und Wonnen, Reichtum und Gewalt, Herz und Sinn* etc.). Der Bezug auf einen

[5] *In fontem purissimum, in sylva non procul Gerardomonto*, hier zitiert nach der Erstausgabe *Eleg.* V, 7. 1610. S. 132ff. in der Universitätsbibliothek Leyden nach Photokopie. Die Ausg. 1640 (vorh. UB Bonn) schreibt *Gerardimontio.*

bestimmten Ort — ob nun Heidelberg, Bunzlau oder ein andrer gemeint ist — ist uncharakteristisch; das Verhältnis zwischen der einen Stadt, aus welcher der Dichter stammt, und der andern (*du — hier*) im Abgesang wird wenig deutlich. Auch die Umkehrung der Wortfolge (*so jemals worden ist beschienen von der Sonnen*) erinnert an eine der häufigsten Sünden schwächerer Versifikatoren. — Wenn Tonnelat recht hatte mit der Behauptung zu [68], Opitz gebe da nicht eigentlich Mythologie und Farbigkeit im Sinne der Quellenpoesie, seine Neigung weise auf den Wunsch zur Verherrlichung der Heimat: durch dieses Gedicht wird es bestätigt. Nur deutet das nicht auf eine Tendenz zum Provinzialismus. Opitz ist so wenig wie ein anderer Künstler der Zeit wirklich Heimatdichter, er entwickelt aber diese seine Brunnengedichte in enger Anlehnung an Gedichte zum Lobe der Landschaft.

Mit denselben Versen sind wir jedoch auch bei einem Thema angekommen, das bisher noch nicht aufgetaucht war: dem erotischen. Es klingt ganz leicht an, hinter dem Lob der Quellen und lauteren Wasserbäche und hinter dem Städtelob, aber es ist doch als Kern der Betrachtung zu finden: über allen andern Städten steht die Stadt der Geliebten.

Wenn man diese Züge beachtet, scheint es nicht unsinnig, daß wir (zunächst bleibt freilich alles immer noch Hypothese) als nächstes Glied unserer Reihe erstmalig eine Arbeit nach fremdem Vorbild bezeichnen:

(Opitz:)

[59] *Sonnet auß der Italienischen Poetin Veronica Gambara.*

Vber den Orth, da sie jhren Adonis zum ersten vmbfangen.

IHr schöne Wasserbäch, jhr Vfer an den Flüssen,
Da sich des Himmels Lufft erzeigt so schön und klar
Als jrgendt, vnd erschöpfft an euch die Gaben gar,
Die ander örter sonst fast sparsamlich geniessen,

Wann sich diß mein Sonnet so zierlich könte schliessen,
Als es von Hertzen geht, es würden offenbahr
Durch meinn schöne Vers all ewrer Gaben schar,
Man solte weit vnd breit von euch zureden wissen,

Nun aber meine rein' vnd vngelehrte Sinnen
Den Hügel ewrer Ehr nicht vberstehen künnen,
Erliegen sie, weil jhr so hoch gestiegen seit,
Ich achte mich nicht werth mit ewrem Lob zuschertzen,
Doch hab ich hier viel Frewd empfangen in dem Hertzen;
Mit dieser bin ich euch zu ehren gantz bereit.

Die Ähnlichkeit mit dem eben genannten Stück ist evident. Es erscheint wieder eine geliebte Landschaft um des einen Menschen willen. Ein Platz voller Anmut und Heiterkeit ist durch kühle Flüsse und reine Schönheit vor andern ausgezeichnet. — Die dichterischen Welten der so verschiedenen Persönlichkeiten, des Deutschen und der Italienerin, berühren sich hier am stärksten. Man glaubte schon in *An der Liebsten Vaterlandt*, und glaubt noch mehr in diesem Werkchen, etwas von der leidenschaftlicheren Sprache der südlichen Renaissance, dem betonteren Pathos des italienischen Petrarkismus zu vernehmen. Aber auch die Neigung zum mehr Gedachten als spontan Empfundenen, mehr zum gesellschaftlich Wirksamen als zum Menschlichen schlechthin, ist diesen beiden Vertretern einer etwas späten Kunst in jeweils ihrem Volke schon gemeinsam.

Wir stellen neben den Opitzschen Text nun noch den italienischen und eine wörtliche deutsche Übersetzung:

Veronica da Gambara. Sonetto XIX.

(Kein Titel!)

Onorate acque, e voi liti beati,
Ove il ciel più tranquillo e più sereno
Che in altra parte si dimostra, e appieno
Sparge i suoi doni, a tutti altri negati.

Se i versi miei fosser di stil sì ornati
Come di buon voler, l'almo ed ameno
Vostro sito, di grazie e valor pieno,
Fariano eterno, e voi cari e pregiati.

Ma le mie roche rime e'l basso ingegno,
Troppo ineguali a vostra grande altezza,
Non ardiscon cantando andar tant' alto;

Che ragionar di voi non fòra degno
Qual si voglia gran stil pien di dolcezza;
Però con l'alma sol v'orno ed esalto.

(Ed. Chiappetti, Firenze 1879.)

*

„Geehrte Wasser, und ihr, glückliche Ufer,
Wo der Himmel sich ruhiger und heiterer
Als in anderen Gegenden zeigt und völlig
Seine Gaben austeilt, die allen andern versagt sind!

Wenn meine Verse so durch Stil ausgezeichnet wären
Wie durch guten Willen, dann würden sie

Eure fruchtbare und liebliche Landschaft, von Anmut und Wert erfüllt,
Unsterblich machen und euch selbst lieb und teuer.

Aber meine rauhen Verse und der niedrige Geist,
Zu ungleich eurer großen Höhe,
Wagen nicht, singend so hoch zu steigen;

Denn kein großer Stil voller Süße
Wäre würdig, von euch zu sprechen,
Daher nur mit der Seele schmücke und erhebe ich euch."

Bei einem Vergleich läßt sich zunächst feststellen, daß Opitz die Schwierigkeiten der Übertragung aus fremdem Material weit besser gemeistert hat, als es in einem so frühen Stadium der neuen deutschen Wortkunst irgend zu erwarten war. Wenn man den Zeitpunkt seiner Abreise von Heidelberg mit der Hinterlassung des *Poemata*-Manuskripts im Jahre 1620 als Terminus ante quem unterstellt, und wenn man weiter, wie wir es tun möchten, die Übersetzung als den eigenen genannten Sonetten vorausgehend ansieht, dann kommt man auf einen nicht unbeträchtlichen zeitlichen Abstand vom vollen Durchbruch der Reform um 1624. Umso größer ist unsere Achtung angesichts der Überwindung so vieler Hindernisse inhaltlicher und formaler Art, welche das klassische Sonett bot. Die Italiener hatten es da bekanntlich leichter. Wie regelmäßig und wie natürlich fließt der Rhythmus bereits hier bei Opitz:

IHr schöne Wasserbäch, jhr Vfer an den Flüssen,
Da sich des Himmels Lufft erzeigt so schön vnd klar
Als jrgendt...

Wie leicht und wie selbstverständlich sind die Reime fast immer behandelt! Es sei einmal daran erinnert, daß anerkannte Meister des 19. Jahrhunderts, sogar der als Formkünstler mit Recht gepriesene Platen, in dieser Beziehung oft viel ungeschickter vorgehen. Gerade bei Platen und seinen Zeitgenossen wird man oft den Verdacht nicht los, der Dichter habe sich eine Tabelle brauchbarer Reime zugelegt, auf die er in jeder Zeile zusteuert, — glücklich, wenn am Ende des Atemzuges auch das Stichwort erreicht ist. Wir sind nicht besonders boshaft, wenn wir zum Vergleich einmal den Beginn des Platenschen Sonetts *An Schelling* zitieren. Das Wesentliche könnte auch an jedem andern Beispiel gezeigt werden:

Wie sah man uns an deinem Munde hangen,
Und lauschen Jeglichen auf seinem Sitze,
Da deines Geistes ungeheure Blitze
Wie Schlag auf Schlag in unsre Seele drangen!

Wenn wir zerstückelt nur die Welt empfangen,
Siehst du sie ganz, wie von der Berge Spitze;
Was wir zerpflückt mit unsrem armen Witze,
Das ist als Blume vor dir aufgegangen.

Noch sieht man Toren zwar, erbost dagegen,
Mit logischen Tiraden überkleistern
Der Geistesarmut Eier, die sie legen .....

Eine solche Starrheit findet sich in unserm alten Stück fast gar nicht. Gewisse Härten lassen sich zudem durch die wenig glückliche Art der Überlieferung in A erklären. (Auf die Umarbeitung in B greife ich aus Gründen, die noch zu erläutern sind, hier nicht zurück.)

Formal hält sich Opitz im Wesentlichen an die romanischen Vorbilder. Freilich steht dem cde cde der Gambara im Abgesang ein ccd eed gegenüber. — ccd eed wird als Bindungsform von Ronsard und seiner Schule bevorzugt, ist aber bei Petrarca und den Italienern allgemein verpönt[6]. Daß es hier tatsächlich unmittelbaren Einfluß der Franzosen verriete, wie oft geglaubt wird, halte ich nicht für ausgemacht. Es könnte durch Fischart oder die *Bloemhof*-Sammlung, wo es ebenfalls auftritt, oder durch den Vorgang Ernst Schwabe von der Heydes (siehe den im *Aristarch* 1618 zitierten Versuch) nahegelegt worden sein. Immerhin deutet es — wie auch der Gebrauch des Alexandriners — auf eine vom Italienischen abweichende, im weiteren Sinn wohl der französischen Schule verpflichtete Übung. Die Gambara neigt auch sonst zu cde oder edc oder dec, während Opitz in unserer Versuchsreihe nur ccd eed gebraucht und lediglich im *Thurn zu Straßburg* zu cdd cee übergeht[7].

Inhaltlich wird das Adonis-Sonett [59] bestimmt durch einen zweiteiligen Grundgedanken: den Wunsch zur ewigen Verherrlichung des Geliebten und den Schmerz über die Machtlosigkeit der Dichtkunst, die Macht der Liebe auszudrücken. Es handelt sich da um einen bekannten Topos aller Petrarkisten, der auf Petrarca selbst zurückgeführt werden kann. Er ist von Opitz übernommen und sinngemäß wiedergegeben. Der Inhalt bleibt also unzerstört. Von einer Verflachung läßt sich kaum reden. Geschickt wendet Opitz das „geehrte Wasser" zu *ihr schönen Wasserbäch* und, um die Verslänge auszufüllen, das *liti beati* = „glückliches Gestade" zu *Vfer an den Flüssen*. Eine gewisse Schwerfälligkeit zeigt sich in Wendungen wie *erschöpfft an euch die Gaben gar, die ander örter sonst fast sparsamlich geniessen*. Im zweiten Quartett schaltet der Übersetzer

[6] Welti, a.a.O. S. 73.

[7] Gerade das cdd cee deutet vermutlich auf den niederländischen Einfluß. Es findet sich in den Übersetzungen der *Teutschen Poemata* nach Hugo Grotius [35] und [61] und nach *Bloemhof* [31] (hier schon in der Vorlage), nicht aber bei Ronsard.

frei, aber im Kern richtig, und durchaus souverän[8]. Wir gehen auf die Stilfrage bei Opitz zunächst nicht weiter ein.

Vergleicht man das Sonett der Italienerin mit den nächstliegenden eigenen Versuchen des Deutschen, so ergibt sich, daß der Grundgedanke von *Onorate l'acque* (Gambara = Opitz [59]) über Opitz [103], [68], [95], [46] in charakteristischer Weise abgewandelt worden ist. Die Behandlung schreitet — immer vorausgesetzt, daß wir hier auch genetisch eine Reihe sehen dürfen — vom Lob der Landschaft in Erinnerung der Liebesbegegnung über das Lob der Landschaft als Städtelob für die Geliebte zum reinen Preis der Quelle als politischer Huldigung, zum Preis eines Bauwerks als höflich-menschlicher Huldigung fort — wobei zugleich das Thema des Wassers im Natureingang (Flüsse > Fluß und Brunnen > Brunnen allein) eine bezeichnende Veränderung erfährt. Im zeitlich vorletzten und letzten unserer Beispiele ist die Entdynamisierung und Enterotisierung im Opitzischen Sinne am weitesten ausgebildet. Alles ist nur noch Feier der „Kunst", Hinweis auf ein konkretes Werk statt (vielleicht fiktiver) Erinnerung an „erlebte" Natur, gesellschaftliches Kompliment anstelle von Nachklängen der Leidenschaft.

Als die mittleren Glieder der Reihe erscheinen Brunnengedichte. Dabei ist wenig zu spüren von einem Sinn für das Fließen und Werden, das nach unserer Meinung den Reiz einer Quelle ja ausmacht. Bei Goethe heißt es: *Die Quelle kann nur gedacht werden, insofern sie fließt.* Hier wird das Motiv in einem anderen Sinne behandelt. Das mag sich zum Teil erklären aus einer gewissen Beeinflussung durch den Kreis der antikisierenden, klassizistischen Quellenpoesie, zum Teil aber eben auch aus der entscheidenden Abhängigkeit vom Landschaftsgedicht der Gambara[9].

Inwieweit ein anderes Sonett, das *An einen Berg* [55], in unseren Zusammenhang gehört, etwa teilweise auf Gambara *Poi che per mia ventura a veder torno Voi, dolci colli...* (Chiappetti XVIII) zurückgeht oder durch andere Vorbilder bestimmt ist, wäre genauer zu prüfen. Opitz scheint es, nach dem Schriftbild des Titels und nach seiner Einordnung in B (s. u. S. 22), unter die im Wesentlichen selbständigen Gedichte zu rechnen. Der Hinweis auf das reine Erlebnismoment, auf die Existenz eines tatsächlich zweigipfligen Berges bei Görlitz (Rubensohn, Euph. II, 98f.) kann jedenfalls nicht genügen.

*

[8] Genauere Beobachtungen über Quellen und Vorbilder enthalten zwei Seminararbeiten von Aloisio Rendi und Ingelotte Ulrich, Bonn. Für einen erschöpfenden Vergleich müßten die Textgrundlagen noch weiter geprüft werden, s. u. S. 14ff. Ich mache bei dieser Gelegenheit aufmerksam auf die noch weitgehend unbekannten Aufsätze zum frühen Opitz von Curt von Faber du Faur: „Der Aristarchus: Eine Neuwertung" (PMLA, Vol. LXIX. June 1954. S. 566—90), und ders. „The Author of the Sapientia Picta" (The Yale Univ. Library Gazette, April 1954. S. 156—60).

[9] Wenn die *Fontaine Bellerie*, wie wir oben vermuteten, auf Opitz kaum gewirkt hat, so doch vielleicht auf Rilkes Sonett an Orpheus *O Brunnenmund, du gebender, du Mund...* (2, XV,) wo das Motiv in einer modernen Weise wieder aufgenommen ist.

Schon bei Opitz hatte der Mangel an guten Textgrundlagen und primärer Forschung unser Vorgehen sehr erschwert. Wir besitzen bekanntlich weder eine wissenschaftliche Ausgabe seines Gesamtwerkes oder wenigstens aller Gedichte noch eine umfassende Monographie. Die entscheidende kritische Edition kleinerer Gedichte, Witkowskis Neudruck, stützt sich unglücklicherweise auf die in der Anordnung willkürliche, nur einen Bruchteil aller Lyrika enthaltende und in der Form dem Willen des Verfassers nicht entsprechende Ausgabe von 1624. Obendrein ist dieser Neudruck so fehlerhaft, daß er nur mit größter Vorsicht benutzt werden sollte. Bedenkt man, daß der Sammlung etwa eine Bedeutung zukommt wie manchen Teilen von „Minnesangs Frühling", so kann man sich über den gegenwärtigen Zustand nur wundern. Ich gebe in der Anmerkung eine Liste von 47, meist kleineren Versehen bei Witkowski[10]. Rechnet

[10] Die Liste verwertet Ergebnisse einer Staatsarbeit meines Schülers Wilhelm Honnef, der die längst fällige Aufgabe übernommen hat, die Abweichungen von A und B im Stilistisch-Dichterischen zu untersuchen. Die Dissertation G. Baeseckes „Die Sprache der Opitzischen Gedichtsammlungen von 1624 und 1625" (Göttingen 1899) beschränkt sich im Sinne der Zeit ganz auf das Linguistische.

Druckfehler im Neudruck *Teutsche Poemata*, Halle 1902 (nach Gedichtnummer und Zeilenzahl zitiert):

Fehlende Zeilenbezeichnung in der Fußnote:

2,14	149,130
13,6	150,484
108,5	
116,31 u. 32	
131,11	Zu 50,9 fehlt (Komma u.) Klammer

Fehlende Bezeichnung der bessernden Ausgabe:

149,10	(Besserung findet sich in B)
" ,210	(" " " nicht in B; B noch wie A)
" ,552	(" " " " " " " ")

Falsche Zeilenbezeichnung in der Fußnote:

2,104	148,84
33,14	" ,514
35,3 (s. Z. 8)	149,353
42,59	" ,508
106,8	" ,566
111,30	150,43/44
145,17 (es muß heißen 17—24)	

Falsche Wiedergabe eines Textwortes in der Fußnote:

37,22
145,5

Umkehrung von Text und Besserung in der Fußnote:

40,17 (B: . . . *im fall er in sich weichen*)
106,45 (B: *so*)
109,37 (B: *vielmal*)

Doppelte Einsetzung eines gebesserten Wortes in der Fußnote:

96,11 (in B einfach)

Druckfehler in der Fußnote:

11,34 (B: *gehe*)

Falsche Zeilenbezeichnung im Text:

33,30
57,80

man dazu 32 weitere Fehler, auf die Baesecke bereits 1904[11] aufmerksam machte, sowie einige grobe Irrtümer, die sich im Zuge unserer Untersuchung herausstellen[12], so ergibt sich eine Zahl von über 80 Unrichtigkeiten schon ohne sonderliche Bemühung. Dies also die Lage bei Opitz — wo sie am besten ist!

Wie steht es nun mit der Dichtung der Gambara? Die Situation ist hier noch erheblich schwieriger — wenigstens für den in Deutschland arbeitenden Germanisten.

Es werden durchweg zwei Gambara-Ausgaben genannt. Die erste, von Rizzardi, Brescia 1759, enthält bis dahin ungedruckte und verstreute Materialien, zeigt also nicht eindeutig den Bestand, der Opitz vorgelegen haben muß. Ich habe sie bisher in Deutschland nicht finden können[13]. Die zweite, zunächst allein zur Verfügung stehende, von Pia Mestica Chiappetti, Firenze 1879, ist

Druckfehler im Text (von A):	(fehlen in B)
2,42	148,547
59,7	148,38
111,54	149,98
" ,61	" ,412
136,4	150,453

Auslassung von Besserungen:
2,70
84,1

Nach Einleitung S. XV „fielen von den 150 Nummern in A 33 in B fort"; die Zusammenstellung der ausfallenden Nummern auf S. XLVI zählt dagegen 41; hierunter sind 2, Nr. 29 u. Nr. 137, irrig aufgeführt und entsprechend in der vorhergehenden Vergleichstafel unterschlagen: nach den Fußnoten im Text fehlen sie erst in C. (Beide Stücke finden sich in B auf S. 117.)

[11] AfdA. 29, 1904. S. 97ff.

[12] Ein auf Witkowski zurückgehender Fehler in der oben genannten Übersetzung [59] zeigt z. B. deutlich, wie wenig diese Verse bisher ernsthaft gelesen worden sind. Seine Feststellung entlastet den Wortkünstler Opitz an einem charakteristischen Punkt. Nach Witkowski müßte 59,9 lauten: *Nun aber meine r e i n' vnd vngelehrte Sinnen.* Natürlich ist nicht einzusehen, weshalb die Sinnen (d. i. der Sinn) in oder wegen ihrer Reinheit nicht fähig sein sollten, das hohe Lob auszusprechen. Die italienische Fassung *r o c h e r i m e* führt darauf, daß es ursprünglich *R e i m'* geheißen haben muß. So in der Tat auch in A (Originaldruck). Über zwei ganz geringe Unregelmäßigkeiten Zinkgrefs (*Reim'* > *reim'*) und Witkowskis (*reim'* > *rein'*) kommt ein Wortlaut zuwege, an dessen Sinnlosigkeit man ganz allein allgemein den Zustand unserer Textgrundlagen ablesen kann. — Selbstverständlich war die Verwirrung noch viel größer vor Witkowski. Beckherrn, dessen Arbeit „Martin Opitz, Pierre Ronsard und Daniel Heinsius" (Diss. Königsberg 1888) lange als bahnbrechend galt und bis heute noch nicht recht ersetzt ist, zitiert Opitz nach „Opera, Breslau 1690". Hier wimmelt es denn von falschen Lesarten. Sie fallen nur deshalb nicht ins Gewicht, weil Beckherrn an den entscheidenden Punkten auch nicht den leisesten Versuch macht, bei Abweichungen die Möglichkeit einer eigenen Zielsetzung durch Opitz in Betracht zu ziehen. Man vergleiche das Pieridensonett und das Cypern- bzw. Donausonett am Ende unseres Aufsatzes!

[13] Die Ausgabe (mit der Gambara-Biographie von Zamboni) wurde mir jetzt durch die Vermittlung von Francesco Delbono und Aloisio Rendi aus Rom zugänglich gemacht. Ebenso *Sonetti amorosi inediti o rari* di V. G. da Correggio, pubblicati per cura di Emilio Costa, Parma 1890, und *Rime inedite o rare* di V. G. raccolte da Abdelkader Salza, Ciriè 1915. — Costa und Salza bringen nur geringe Ergänzungen. Die Einblicke in diese Editionen ändern die Lage in bezug auf Opitz kaum. Es bleibt immer noch unklar, aus welcher Quelle (Handschrift oder Anthologie?) er geschöpft haben mag. Vielleicht würde eine Suche in deutschen Beständen hier zu überraschenden Resultaten führen. Deutschland war zu Anfang des 17. Jahrhunderts ein wichtiges Ursprungs- und Durchgangsland für italienische Drucke. — Hinweise auf italienische Arbeiten zur Gambara verdanke ich Hans Flasche, Marburg. Ich muß mir Ergänzungen für später vorbehalten.

gegenüber der ersten nur geringfügig erweitert[14]. Sie enthält eine etwas blumige Einleitung mit viel irrelevanten Details und preist die Tugend der Dichterin und ihres Gemahls. Obgleich sie das Material am vollständigsten bringt und mit nützlichen Hinweisen versieht, stellt sie keine ausreichende Basis für die wissenschaftliche Arbeit dar[15].

Gehen wir von dem zur Zeit Erreichbaren aus, so ergibt sich immerhin ein ungefähres Bild von der Persönlichkeit und dem Schaffen der Künstlerin. Veronica da Gambara lebt von 1485 bis 1550, also rund ein Jahrhundert vor Opitz. Sie ist die Tochter des Grafen Gianfrancesco da Gambaro di Pratalboino bei Brescia und heiratet 1508 Gilberto X. von Correggio, dem ihre Liebesgedichte gegolten haben sollen. Schon 1518 stirbt der Gemahl, und sie übernimmt selbst die Herrschaft des Miniaturstaates. Sie sammelt an ihrem kleinen Hof Künstler und Wissenschaftler und führt eine ausgedehnte Korrespondenz. Von den Zeitgenossen wird sie wegen ihrer Gelehrsamkeit und dichterischen Leistungen allgemein gepriesen. Unter ihren Bewunderern und Freunden finden sich Persönlichkeiten wie Vittoria Colonna, Pietro Bembo, Pietro Aretino, Giovan Matteo Toscano, Franz I. und Karl V. — Ariost führt sie im *Rasenden Roland* (46,3) im Willkommenzug der Freunde auf:

Veronica da Gambara è con loro,
si grate a Febo e al santo eonio coro,

... dem äonischen Chor, den Musen[16].

Rechnet man das Westwindsonett hinzu, für welches man bisher in Deutschland die Autorschaft der Gambara meist bezweifelt[17], so hat Opitz sieben Sonette der Veronica Gambara übersetzt: *Dal veder voi ...* = *So offt ich euren Glantz, ihr hellen Äuglein schaue.* — *Se stan più ad apparir ...* = *Wann die zwey Augen nicht sich eylend sehen liessen.* — *Donna gentil, che così largamente ...* = *Du hochgeborne Frau, die du so reich gezieret.* — *Onorate acque ...* = *Ihr schöne Wasserbäch, ihr Ufer an den Flüssen.* — *Vero albergo d'amore ...* = *Ihr Wohnhauss und Losier der Liebe, lasst empfinden.* — ---?--- = *Du Westwind, der im*

[14] Vorhanden in der UB Freiburg i.Br. — Schon um 1915 als „edizione rarissima" bezeichnet.

[15] Auch die Anthologien bieten nur bescheidene Proben: Gino Raya, Lirici del Cinquecento, 1933. S. 91f.: ein Gedicht, kein Sonett. — Raffaele Fimiani, Lirici Italiani del Cinquecento, 1934: S. 88ff.: ein Gedicht, zwei Sonette. — Carlo Bo, Lirici del Cinquecento (= Classici Italiani) 1941. S. 151ff.: drei Gedichte, kein Sonett.— K. Th. Busch, Sonette der Völker, 1954. S. 59: ein Sonett, unser *Onorate acque.*

[16] Ich verdanke die Stelle einem Hinweis von Herbert Frenzel, Genua.

[17] Zu [80] *DV Westwind, der im Lentz* . . . ist bis heute kein Vorbild in den italienischen Ausgaben gefunden worden. Witkowski verweist, offenbar irrtümlich, auf „Rime XI", womit die Edition Rizzardi gemeint sein müßte. Bereits nach Welti steht es weder dort noch in der Sammlung des Girolamo Ruscelli *Rime di diversi eccellenti autori Bresciani* 1554, weshalb von Waldberg (D. dt. Renaissancelyrik, Bln. 1888. S. 139) die Verfasserschaft der Gambara überhaupt in Frage stellt. Aus inhaltlichen und formalen Gründen wäre ihr aber das außerordentlich wichtige Sonett wohl zuzutrauen. Die Spur müßte weiter verfolgt werden, schon wegen der Beziehungen zu den vielen thematisch verwandten Gedichten (Petrarca, Bernardo Tasso usw.) und der starken Tradition in Deutschland, zu der die Opitz-Übersetzung die Brücke bildet.

Lentz den Lust der Felder heget. — Mentre da vaghi e giovenil pensieri ... = In üppiger Begier, in unbedachtem Sinn. —

Die übertragenen Stücke sind sämtlich oder fast sämtlich Liebesgedichte. Überall ist die stark bewegte, freilich nicht so sehr individuell geprägte als am Muster des Petrarca geschulte Sprache der italienischen Renaissancekunst zu hören. Überall steht der Mensch im Mittelpunkt der Situation. Als glücklich Liebender, als sehnsüchtig Klagender, als auf die Liebe Verzichtender. Nirgends bringt das Gedicht nur eine geistige, geistreiche Durchführung eines Gedankens. Nirgends wird die *künstliche Natur* apostrophiert. Zweimal werden die Augen besungen, einmal wird begründet, weshalb die Dichterin nicht mehr über die Liebe schreibt, ein weiteres Mal wird die Versöhnung oder Wiederkehr des Glückes gefeiert. Auch die Klage über zu lange Abwesenheit kleidet sich in ein Lob der Augen des Geliebten.

Wir wissen nicht, ob Opitz die Stücke absichtlich aus einem größeren Zusammenhang gelöst hat — vielleicht aus einer zeitgenössischen Anthologie, oder aus einer Sammlung der erotischen, politischen und religiösen Verse der Gambara. Die erläuternden Überschriften in den *Poemata* scheinen anzudeuten, daß Opitz — mit Recht oder Unrecht — in der Gruppe einen kleinen Liebesroman gespiegelt sah, welcher Liebesglück, Trennung, Versöhnung, neues Glück, völlige Entsagung umfaßte. Um die Frage nach dem Vorhandensein einer solchen gedanklichen Verbindung zu prüfen, stellen wir eine Liste des Auftretens der Verse bei Opitz und Gambara zusammen:

Gambara	ed. Chiappetti	Rizzardi	Opitz A	B	C ...
Dal veder voi ...	XIV	XV	[10]	214	291
Se stan più ...	XV	XVI	[27]	215	292
Donna gentil ...	XXII	XXV	[50]	216	293
Onorate acque ...	XIX	XXII	[59]	216	293
Vero albergo d'amore ...	XIII	XIII	[76]	217	294
	—	—	[80]	217	294
Mentre da vaghi ...	I	I	[90]	218	295

(Für Chiappetti, Rizzardi und Opitz A sind die Nummern der Gedichte, für B C die Seitenzahlen nach Witkowski angegeben. Man vergleiche auch die umfangreichere Liste unten S. 22.)

Aus der Tabelle erhellt, daß Opitz diese Reihe, im Unterschied zu seinem sonstigen Verfahren bei den Sonetten, nach der Folge ihres Vorkommens in A, d. h. also entsprechend der willkürlichen Anordnung Zinkgrefs, auch in B und die späteren Ausgaben übernommen hat. Man wird darin eine Bestätigung unserer Vermutung erblicken dürfen, daß die Änderungen in B ohne nochmalige Einsicht in den italienischen Text zustande gekommen sind. Wenn das aber so

war, dann kann auch von einer absichtsvollen Zusammenfassung der Stücke durch Opitz unter dem Gesichtspunkt der Spiegelung eines Liebesromans kaum mehr die Rede sein.

Lediglich die Palinodie *In üppiger Begier, in unbedachtem Sinn* (Opitz [90], bei Gambara ed. Chiappetti Nr. I *Mentre da vaghi e giovenil pensieri*) steht an charakteristischer Stelle[18]. Mit ihr schließt die Reihe „biographisch" richtig ab: Absage an die Sinnlichkeit und Huldigung an die Tugend bezeichnen das Ende der in den Sonetten beschriebenen Phase des erotischen Erlebens. Es läßt sich jedoch, nach einem Blick auf das Italienische, selbst in diesem Fall bezweifeln, ob die Anordnung durch die Deutschen, auch wenn sie planmäßig erfolgte, einer ursprünglichen Intention der italienischen Verfasserin entsprach.

Und zwar aus einem für unsere Argumentation nicht unwichtigen Grund. Nr. [90] zeigt nämlich eine merkwürdig enge Verwandtschaft mit einem der frühesten datierbaren reinen Sonette in Deutschland überhaupt, eben dem von Opitz schon im *Aristarch* zitierten Experiment Schwabe von der Heydes. In dieser „Kürenberger-" oder „Dietmar-Strophe" des frühen Neuhochdeutsch, der noch überall der Versuch der Angleichung des Volkstümlich-Deutschen an die romanischen Muster anzumerken ist, wird bekanntlich ein berühmtes Sonett Petrarcas nachgebildet. Es ist das erste der *Rime* (*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*). Wenn die Nachbildung, wie man allgemein annimmt, aus dem verlorengegangenen, vielleicht 1616 zu Frankfurt a. d. Oder gedruckten Büchlein Schwabe von der Heydes stammt, in dem die Opitzische Poetik und Metrik vorbereitet war, dann besitzen wir hier ein interessantes Zeugnis für die fast gleichlaufenden ältesten Bemühungen um die moderne Kunst. Denn wie Schwabe hier auf das Einleitungsstück der *Rime* des Petrarca[19], so ging Opitz auf das entsprechende Einleitungsstück der *Rime* von dessen Nachahmerin Veronica Gambara zurück. Nur daß der etwas jüngere Opitz sein schwächeres Vorbild doch schon in sehr viel getreuerer und bedeutenderer Sprache wiedergegeben hat. Zwar gebraucht auch schon Schwabe den ordentlich gebildeten Alexandriner, zwar reimt auch schon Schwabe abba abba ccd eed, aber seine Diktion ist auch abgesehen von den *reimelein* und *threnelein* noch völlig inadäquat.

Das wird anders bei Opitz. Vergleicht man Gedichte wie Gambara I mit der deutschen Version [90], so zeigt sich, daß die Stärke des Schlesiers zwar auch noch nicht in der völligen Korrektheit des Nachbildens liegt, aber doch in einer nun wirklich schon großen Befähigung zum sprachlichen Formen überhaupt. Seine Grenzen sind die Grenzen seines Zeitalters, das kaum Dienst am fremden Kunstwerk kennt, das aber die möglichst wirksame Nachbildung hervorragender

[18] Das Sonett war gerichtet an Vittoria Colonna, die Gattin des Pescara und Freundin Michelangelos, und wurde von dieser beantwortet mit dem *Lasciar non posso i miei saldi pensieri . . .* (Rizzardi S. 61 und 79).

[19] Das Gleiche in nicht-sonettischer Form bei Th. Höck. Vgl. die Texte bei J. Petersen und E. Trunz, Lyr. Weltdichtung in dt. Übertragungen aus 7 Jahrhunderten. Lit.-hist. Bibl. Bln. 1933.

Muster erstrebt, das auch die von der Imitatio ganz freie, losgelöste Originalschöpfung noch nicht recht zu würdigen weiß. Ebenso steht ja dieses Zeitalter an den Grenzen der reinen Wissenschaft. Man zitiert, man gibt Quellen und Meinungen der Vorgänger an, man vergleicht, aber höchst selten gelangt man in dem Wust überlieferter Äußerungen und Urteile zu einer streng wissenschaftlichen, unbeeinflußten Leistung eigener Art.

Ähnliches liegt hier vor. Bei dem eben genannten Sonett wird zunächst noch manches von dem Problematischen, Unbefriedigenden der Opitzschen Arbeitsweise sichtbar. Das *Mentre da vaghi e giovenil pensieri / Fui nodrita or temendo, ora sperando* ist durch *In uppiger Begier, in unbedachtem Sinn / und zwischen Forcht und Trost hab ich bisher gestrebet* zwar etwas vergröbert wiedergegeben, aber die Ungenauigkeit macht sich im Ganzen des Gedichts kaum fühlbar. Dagegen wird an andern Stellen der Gedankengang der Italienerin beträchtlich umgebogen. Wo es z.B. in der Anrede an die Augen bei Gambara heißt: „Ich lebe nur so lange, wie ich über Euch nachdenke, meine reinen, sanften, frohen Sterne, und der Rest des Lebens ist Kummer und Seufzer", da schreibt Opitz: *Ihr irdisches Gestirn, ihr sterbliche Planeten, ihr meine Sonn und Mond, die ihr mich könnet töten.* Hier handelt es sich um Anleihen von offensichtlich anderswo greifbaren rhetorischen Floskeln. Sie werden ermöglicht durch den von der Forschung schon seit langem beobachteten gleichzeitigen Einfluß der Niederländer und durch die Gemeinsamkeit der Themen in der damaligen europäischen Kunst. Aus der Übereinstimmung der zeitgenössischen Motivik ergibt sich die Vertauschbarkeit der sprachlichen Mittel. Ein anderes inhaltlich verwandtes Sonett der *Teutschen Poemata* besingt nach P. C. Hooft (im *Bloemhof*) die *Augen seiner Jungfrauen* [52]: *Leysterren van mijn hoop, Planeten van mijn Jeucht, / Vermogen oogen schoon* ... beginnt es. Diese Worte gibt Opitz wieder als *Leitsterne meines Haupts und meiner jungen Zeit, / Die als Planeten sein gesetzet meinem Leben / Ihr Augen* ... Er überträgt sichtlich falsch, indem er „hoop" und „hoofd" verwechselt (Hoffnung und Haupt), er erzielt aber einen Gewinn an rhetorischen Formeln, den er an anderer Stelle wieder einsetzt. In solchen Fällen offenbaren sich Schwächen, die uns zwingen, Opitzens ganze Übersetzertätigkeit etwas fragwürdig zu finden. Er bringt zu oft Formel statt Bild, Erborgtes statt Wahrem, literatenhafte Anleihe statt dichterischem Ausdruck.

Dennoch ist sein Verdienst, auch schon auf diesem Gebiet, nicht zu leugnen. Vieles wirkt gewandt, vieles bedeutet eine weit bessere Wiedergabe eines ausländischen Werks, als es bei seinen Vorgängern der Fall war, und vor allem: mit mancher fast genialen dichterischen Sprachprägung hat er späteren Versuchen den Weg gebahnt. Ein Beispiel zur Sprachbehandlung aus unserm letztbesprochenen Gedicht: Gambara schreibt (I,8): *Consumava dogliosa i giorni interi.* Das heißt wörtlich: „Verbrachte ich schmerzvoll die ganzen Tage". Opitz gibt es geschickt recht frei wieder durch: *So ist die junge Zeit von mir*

2*

geflossen hin ... Dazu ein Beispiel aus den im Anschluß an die Gambara-Periode sich häufenden Übersetzungen des Dichters aus Ronsard:

> *Je ne veux comparer tes beautez a la lune /*
> *La lune est inconstante, et ton vouloir n'est qu'un ...*
> (Ronsard ed. Blanchemain, I, 325.)

Man versuche einmal, diesen Vers mit seinem schwer faßbaren Rhythmus bei aller hier notwendigen Rücksicht auf die Schwierigkeiten des Oktettreims ins Deutsche zu übertragen! Man wird dann gewiß die von Opitz gefundene Lösung bewundern:

> *Ich gleiche nicht mit dir des weissen Mondes Liecht:*
> *Der Monde fellt und steigt, du bleibst in einem Scheine ...*

So gute Formungen sind ihm unendlich oft gelungen. Als wie überzeugend, wie gültig sie empfunden wurden, hat die Nachahmungspraxis des 17. Jahrhunderts immer von neuem bestätigt. Wahrscheinlich hat nur das bald freie und nachlässige, bald aber auch wieder strengere Verfahren es Opitz ermöglicht — nicht ein vollkommener Übersetzer zu sein, aber so früh derart eindrucksvolle Gedichte zu schaffen.

Gerade die Wendungen unserer italienischen und dem Italienischen nachgeformten Liebes- und Landschaftssonette klingen besonders stark nach. Das *vero albergo d'amore* — von Opitz mit *ihr Wohnhaus und Losier der Liebe* übersetzt — wird variiert für den Mund der Geliebten mit *du Wohnhaus meines Geists*, wobei zugleich wohl das *du unerschöpffte Lust, du Wohnhaus aller Freuden* des *Queckbrunnens* Pate gestanden haben mag. Auch die Anrede an die Augen, Tränen, Brunnen, Landschaften des Erinnerns und an den Westwind rufen immer wieder die gleichen Formulierungen hervor.

Auf ein Phänomen soll hier noch hingewiesen werden, weil es m. W. bisher kaum beachtet worden ist, aber doch in der Literatur des 17. und 18. Jhs. eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Es handelt sich um die ausführlichen, die Situation erläuternden Überschriften: *Über den Orth, da sie ihren Adonis zum ersten umbfangen, Sie redt sich selber an, als sie ihren Buhlen wieder versöhnet, Warumb sie nicht mehr von Buhlerey schreib* usw. Solche einleitenden Überschriften treten innerhalb der Opitzschen *Poemata* praktisch nur bei unsern Gambara-Sonetten auf. Die übrigen Lyrika enthalten meist nur kürzere Hinweise auf die Gattung, das Thema oder das ausländische Vorbild (*Epigramma, Sonnet aus dem Lateinischen des Äodati Sebae* usw.). Lediglich die reine Gelegenheitspoesie wird begleitet von Bemerkungen über den Anlaß, und auch die größeren Werke sind versehen mit den üblichen Widmungen und Erläuterungen. Aber das ist doch etwas anderes — hier wird absolute Lyrik mit dem Nimbus der persönlichen Gelegenheitsdichtung, dem zusätzlichen Reiz der „argomenti"

geschmückt. Diese Vorbemerkungen finden sich nun in den mir erreichbaren Ausgaben und Abdrucken der Werke Gambaras nicht. Sie scheinen auch bei den italienischen Sonettisten der Früh- und Hochrenaissance noch nicht üblich gewesen zu sein. Hat also Opitz sie in unserm Fall erfunden und damit die Mode in dieser speziellen Form in Deutschland eingeführt? Das wäre wichtig, weil unsere Lyriker da in auffälliger Weise tatsächlich auf die Anregungen der deutschen Gambara-Sonette zurückgreifen (*Er redet der Liebsten Augen an, die er umfinge, An den Westwind, daß er sie zu ihm bringe* usw.)[20].

Es ist schwer zu sagen, woher die Gewohnheit solchen Anknüpfens an die „aktuelle" Situation in einer das eigentlich Erlebnishafte noch nicht suchenden Epoche stammt. Es scheint, als sei sie in den Nationalliteraturen ein Kind der Zeit um 1600, des überwiegenden Manierismus in Europa gewesen. Damals beginnt man ja allenthalben, die Dinge in neue, überraschende Zusammenhänge zu stellen, die bis dahin „natürlichen" Grenzen der Gattungen zu überschreiten, das ganz Persönliche im Spiel der Konventionen erscheinen zu lassen, die Novellenhandlung psychologisch zu begründen usw.

Das Problem kann nur nach einer Prüfung der Lage in allen Sprachen gelöst werden und nur auf Grund genauester Untersuchung der primären Quellen. Auch die besten modernen Ausgaben lassen uns da oft im Stich, weil sie Überschriften als nicht zum Gedicht gehörig unterschlagen, oder weil sie umgekehrt aufnehmen, was nicht dem Dichter, sondern dem zeitgenössischen Editor angehört. Für Opitz wäre das nächstliegende unmittelbare Vorbild Heinsius: *In urbem Gandavum, cum ex ejusdem urbis turri eam conspiceret, In fontem purissimum, in sylva non procul Gerardi-montio, In cupidinem Bruxellae* ... usw. Wenn unsere Vermutung zutrifft, dann ergibt sich eine Ausgangssituation, wie sie auch sonst häufig für die Formung des deutschen Barock bestimmend wird: italienische Grundanregung in niederländisch-neulateinischer oder französischer Verbrämung.

Am wichtigsten bleibt die Bedeutung der Gambara-Übersetzungen für die eigene Sonettproduktion von Opitz. Wenn es gelingt, hier den Ring der Untersuchung zu schließen und nachzuweisen, daß die eingangs interpretierten Gedichte auch aus andern Gründen in eine Linie gehören, und daß die Reihenfolge ihrer Entstehung der Reihenfolge unserer Betrachtung entspricht — nur im entgegengesetzten Sinn —, dann ist damit möglicherweise ein Kriterium, eine Art Skala für die Unterscheidung von Eigenem und Fremdem bei Opitz gewonnen.

Die folgende Tabelle stimmt im wesentlichen mit der Aufstellung Georg Witkowskis, Neudrucke 189—92, S. XLIVf. überein. Wir korrigieren dabei wieder ein Versehen (*die Zahlen zu N [46]) und berücksichtigen nicht die für unsere Zwecke unwichtigen späteren Drucke. — N, A, B und der Danziger Druck von 1641 sind von mir selbst verglichen worden.

[20] Beispiele aus Fleming, wo die Anlehnung besonders stark ist.

N	A	B	C	..
[3]	6	206	279	*An diß Buch.*
(*) [46]	47	206	279	↑ *Uber den Thurn zu Straßburg.*
[95]	75	207	280	*Vom Wolffsbrunnen bey Heidelberg.*
[68]	60	207	281	*Uber den Queckbrunnen zum Buntzlau in Schlesien.*
[103]	80	208	281	*An der Liebsten Vaterland.*
[55]	52	208	282	*An einen gewissen Berg* (Neulateiner?).
[15]	24	209	282	*An die Bienen* (Ronsard?).
[52]	50	209	283	*An die Augen ... fast aus dem Holländischen (Bloemhof).*
[84]	68	usw.		*Uff einen Kuß (Bloemhof).*
[64]	57	"		*Klag einer Jungfrawen.*
[35]	34	"		*An seine Thränen* (Hugo Grotius).
[61]	55	"		*Sonnet auß ...* (Hugo Grotius).
[108]	83	"		*Sonnet (Bloemhof).*
[131]	96	"		*Sonnet. E Belgico (Bloemhof).*
[20]	26	"		*Auß dem Italienischen Petrarchae.*
[10]	16	"		*Sie redt die Augen ...* (Gambara).
[27]	30	"		*Sie klagt über abwesen ...* (Gambara).
[50]	49	"		*Sie redt sich selber an ...* (Gambara).
[59]	55	"		↑ *Uber den Orth ...* (Gambara).
[76]	63	"		*An ihres Bulen Augen ...* (Gambara).
[80]	66	"		*An den Westwind* (Gambara).
[90]	72 ↓	"	↓	*Warumb sie nicht mehr von Bulerey schreib* (Gambara).
[96]	75	219	297	*Ex Gallico* (Ronsard).

(Wie oben S. 17 bedeutet N [ ] die Nummer des Neudrucks, A die Seitenzahl der Ausgabe von 1624, B von 1625, C von 1629. Die Überschriften sind leicht ausgeglichen und abgekürzt, meist in Anlehnung an A.)

Das Ergebnis ist eindeutig: Opitz hat in den redigierten Ausgaben die genetische Reihenfolge genau umgekehrt. Er hat die selbständigsten und zuletzt entstandenen Gedichte vorangestellt. (Nur *An diß Buch* macht als Widmung möglicherweise eine Ausnahme.) Er hat ferner, um die Brücke zu verdecken, die von Gambara [59] zu Opitz [103] führte, fast alle verfügbaren Entlehnungen aus Petrarca, Grotius, dem *Bloemhof* (später auch aus der Fortsetzung der *Verliebten Diana*) dazwischengeschoben. Zu dieser Beobachtung paßt, daß er in der Vorrede der *Poemata* wie auch im *Aristarch* und in der *Poeterei* als neuere Meister zwar Sannazaro, Ronsard, du Bartas, Sidney und Petrarca

nennt, nicht aber die Gambara. Er entwickelt also Eigenes aus den später verheimlichten Vorbildern.

*

Bis zu einem gewissen Grade läßt sich nun das, was wir hier feststellten, auch in bezug auf die Anlehnung an die Dichtungen Ronsards behaupten. Die aktive Beschäftigung mit diesem setzt ja erst nach 1620 stärker ein. Auch hier findet sich bei Opitz das Nebeneinander von Fremdbesitz und Eigentum. Das verhältnismäßig frühe Sonett *Ex Gallico*: *Ihr kalten Wasserbäch, ihr Hölen und ihr Steine* ...[21] repräsentiert noch die Stufe einer korrekten aber eben auch ängstlichen Übernahme. Das erst in der *Poeterei* erscheinende *Ich machte diese verß in meiner Pierinnen / Begrünten wüsteney* ... gibt kaum sehr viel mehr. Dagegen könnte man das interessante *O Thonaw / sey gegrüst / du König aller Flüsse* wohl als die freie Umgestaltung eines fremden Vorbilds betrachten. Es ist Frucht der berühmten Wiener Reise von 1625. Das Modell dürfte Ronsards *Vœux à Venus* aus den *Amours diverses* von 1572 gewesen sein. Vergleiche sind auf jeden Fall lohnend.

Ich zitiere zunächst das Pieridensonett in französischer und deutscher Fassung.

Ronsard (um 1578):

Je faisois ces sonnets en l'antre Pieride,
Quand on vid les François sous les armes suer,
Quand on vid tout un peuple en fureur se ruer,
Quand Bellone sanglante alloit devant pour guide;
Quand en lieu de la loy, le vice, l'homicide,
L'impudence, le meurtre et se scavoir muer
En Glauque et en Protée et l'Estat remuer,
Estoient tiltres d'honneur, nouvelle Thébaide.
Pour tromper les soucis d'un temps si vicieux,
J'escrivois en ces vers ma complainte inutile.
Mars aussi bien qu'Amour de larmes est joyeux.
L'autre guerre est cruelle, et la mienne est gentille,
La mienne finiroit par un combat de deux,
Et l'autre ne pourroit par un camp de cent mille.

(Ed. Blanchemain I, 386.)

Opitz (um 1624):

Ich machte diese verß in meiner Pierinnen
Begrünten wüsteney, wie Deutschland embsig war
Sein mörder selbst zuesein, da herdt vnd auch altar
In asche ward gelegt durch trawriges beginnen

[21] Als einziges der unzweifelhaft Ronsard nachgebildeten Sonette bereits in A: Nr. [96].

Der blutigen begiehr, da gantzer völcker sinnen
Vnd tichten ward verkehrt, da aller laster schar,
Mord, vnzucht, schwelgerey vnd triegen gantz vnd gar
Den platz der alten ehr' vnd tugendt hielten innen.
Damit die böse zeit nun würde hingebracht,
Hab' ich sie wollen hier an leichte reime wenden.
Mars thuts der liebe nach das er der threnen lacht:
Mein Krieg ist lobens werth, vnd seiner ist zue schenden:
Denn meiner wird gestilt durch zweyer leute schlacht,
Den andern können auch viel tausendt noch nicht enden[22].

Bereits da sind Ansätze zu einer Umformung zu finden. Opitz verfolgt nicht eigentlich das Ziel, „echten Ronsard" zu bieten, er will ein für Deutschland geeignetes Werk schaffen. Er spricht daher nicht von den Kämpfen des alten Frankreich, sondern vom Deutschland des Dreißigjährigen Krieges. Statt der *Bellone sanglante* erscheint das Bild der zerstörten Kirchen und Behausungen, und etwas weiter unten steht statt der *loy* die *alte Ehr' und Tugend*. Er baut also schon ein wenig um und reduziert das Prunkhaft-Allegorische — wie er es noch freier im Donausonett tun wird. Auch hier gebe ich das französische und deutsche Beispiel:

Ronsard (1572):

Vœux à Venus

(Pour garder Cypre contre l'armée du Turc)

Belle déesse, amoureuse Cyprine,
Mère du Jeu, des Graces et d'Amour,
Qui fais sortir tout ce qui vit au jour,
Comme du tout le germe et la racine;
Idalienne, Amathonte, Erycine,
Défens des Turcs Cypre, ton beau séjour;
Baise ton Mars, et tes bras à l'entour
De son col plie, et serre sa poictrine.
Ne permets point qu'un barbare seigneur
Perde ton isle et souille ton honneur;
De ton berceau chasse autre-part la guerre.
Tu le feras: car d'un trait de tes yeux
Tu peux fléchir les hommes et les dieux,
Le ciel, la mer, les enfers et la terre.

(Ed. Blanchemain, I, 385.)

[22] Text nach *Buch von der deutschen Poeterei*, Braunes Neudrucke, Verlag Niemeyer (Halle) und Niemeyer (Tübingen). Beide setzen Z. 8 Komma nach *platz*, das natürlich fallen muß. Sonst nur geringe Errata.

Opitz (1625):

O Thonaw / sey gegrüst / du König aller Flüsse /
Dem Nilus selber weicht / vnd du / du edles Wien /
Du Zaum des Mahomets / in das ich kommen bin /
Ich weiß gewiß nicht wie. Doch das ich dich jetzt grüße /
Vnd deiner wie ich wil vnd wollen soll geniesse /
Das macht mein bester Freund: jedennoch steht mein Sinn
Vnd vngewündschter Wundsch zu der noch allzeit hin /
Vmb derer willen ich so lange Zeit nun büsse.
Du Wien bist starck genung den Türcken zu bestehn /
Ich aber viel zu schwach der Liebe zu entgehn /
Die hundert mal mich mehr / alß du den Bluthund kränckest.
Die beydes Wien vnd dich / O Thonaw / zwingen kan /
Vnd Rom / der Wien vnd du doch waren vnderthan:
Die Städt' auß Flüssen macht / vnd Städt' in Flüsse senckest[23].

Ronsards sehr glänzende Schöpfung erwächst einheitlich aus dem Gedanken, daß die zyprische Göttin auch ihre Heimat verteidigen könne, da sie ja Götter und Menschen bezwingt. Das Opitzsche Stück scheint viel weniger vollendet. Es verrät eine Neigung zur Abstraktion, zum Prunken mit literarischen Mitteln, aber aus teilweise außerkünstlerischen Impulsen heraus. Das Gedicht ist einigermaßen selbständig[24], aber es erreicht doch wohl nicht die Höhe der eigentümlichen Vergeistigung wie der *Wolfsbrunnen*. Von einer Steigerung gegenüber Ronsard — wie dort gegenüber der Gambara — möchte ich nicht sprechen, obwohl die stilisierende Tendenz in die gleiche Richtung weist. Von der pompösen Zurschaustellung antiker Mythologie bei Ronsard ist wenig übrig geblieben. Weder umarmt hier Venus ihren Mars in einer Szene à la Tizian oder Rubens, noch strömen die klangvollen Benennungen wie *Idalienne*, *Amathonte*, *Erycine* auf den erstaunten Hörer ein. Ich glaube, trotz aller Abweichungen, daß das Sonett im Grunde von dem französischen abgeleitet ist. Dafür spricht nicht nur die Einordnung in den Ausgaben (vor den *Pierinnen*) sondern auch die keineswegs alltägliche Verbindung der beiden Themen „Türkenbollwerk" und „Allgewalt der Liebe".

Wenn man so will, ist Ronsard „Renaissance" und Opitz „Barock" (beide Begriffe freilich nur als Endpunkte einer Linie betrachtet, auf der die Dichter nicht allzuweit voneinander entfernt sind). Wie Ronsard schon im Pieridensonett gleichmäßige, rhetorisch wirksame Zeilen bot (*Quand on vid ... Quand*

[23] Text nach *Deutsche Poemata*, Danzig 1641. S. 230f. Gegenüber B (S. 224) nur kleine Abweichungen. Wichtigere: Z. 11 und 14, B: *krängcket* und *sencket*. — Z. 14, B: *Die Flüß auß Städten macht ...*

[24] Beckherrn, der sich bemüht, recht viele Abhängigkeiten zu konstatieren, hat hier anscheinend die Möglichkeit einer Anlehnung noch nicht bemerkt.

on vid . . . Quand Bellone . . .), während Opitz darüber hinwegging und auflöste, so schafft Ronsard auch hier klare und wirksame Parallelen (*Defens des Turcs . . . Baise ton Mars . . . Ne permets point . . .*) und rundet ab, während Opitz ein schwer durchschaubares, kompliziertes Gebilde formt. — Sein Ziel ist freilich wohl auch gerade hier nicht nur ein rein künstlerisches; das Sonett muß einem Freunde gegolten haben (Kirchner?) und der Stadt Wien, in der Opitz ja zu eben dieser Zeit zum Dichter gekrönt wurde. Außerdem halte ich es nach den Gepflogenheiten der Zeit nicht für unwahrscheinlich, daß die „Donau"-Huldigung zugleich als Kompliment für den allmächtigen Burggrafen von Dohna gemeint war, der die Gesandtschaft führte, und bei dem Opitz in der Tat bald danach einen Unterschlupf fand.

Aber die Abweichungen lassen sich im ganzen natürlich nicht allein aus solchen Nützlichkeitserwägungen erklären oder nach ihnen bewerten. Sie sind Ausdruck der Spannungen und kulturellen Gegensätze im Europa jener Tage. Geht man von einem Dichter zum andern, so hat man nicht nur das Gefühl, aus dem 16. ins 17. Jahrhundert zu gelangen, sondern auch gewissermaßen aus der Welt des farbenfreudigen, sinnlichen, südlichen Bildschaffens in die stillere Welt nordniederländischer Malerei. Von Rubens also zu einem Cornelisz van Haarlem oder Samuel van Hoogstraaten. Eine gewisse Nüchternheit macht sich bemerkbar, eine geringere Sicherheit in der Handhabung der bisher wie selbstverständlich benutzten Mittel, ein anderer, äußerlich schwächerer Sinn für Repräsentation und Proportion. Allerdings darf man die Vorzüge und Eigentümlichkeiten dieses Neuen nicht übersehen, — des mehr Bürgerlich-Nordeuropäischen, in dessen Zusammenhang auch Opitz gehört. In gewisser Weise ist Opitz ein Verwandter der spröden nördlichen Landschafter und Portraitisten.

Es wäre ein Ziel unserer Untersuchung erreicht, wenn man Opitz und seiner Entwicklung (auch in der Reifezeit, über die wir noch fast nichts wissen)[25] mehr Aufmerksamkeit zuwenden wollte. Manche Sonette wären da zu beachten, wie z.B. das *An die Hirschbergischen Bäder*[26], das wahrscheinlich aus dem Typus unserer Brunnengedichte entwickelt ist, dann das auf die Hochzeit Christoph Alberti[27], das vielleicht aus dem Typus „Türkenbollwerk" mit dem Grundthema „Krieg und Liebe" hervorgegangen ist, und das ebenso schöne wie völlig unbekannte *In ein Stammbuch*[28]. Wenn man in diesem Sinne weitergeht und interpretiert, verschwinden vielleicht eines Tages aus unsern Anthologien die noch immer durchweg als „Opitz" angebotenen bloßen Übertragungen. Die heutige Lage ist grotesk. Man stelle sich vor, ein bedeutender Maler sei in den Museen ganz überwiegend durch Kopien vertreten, die er einmal nach fremden Mustern verfertigt hat! Bei unserm Dichter könnten die Nachbildungen jedenfalls leicht durch Originale ersetzt werden.

[25] Die Untersuchung Alewyns zur Übersetzung der Antigonetragödie („Vorbarocker Klassizismus und antike Tragödie" NHJbb. NF. 1926, 3) hat wohl Beachtung aber kaum Nachfolge gefunden.

[26] C. S. 373. [27] C. S. 373. [28] B. S. 242, C. S. 191.

Die Tagebücher Goethes.

Der „Geist" der „Gegenwart".

Von

Gerhart Baumann (Freiburg i. Br.).

I.

Tempus divitiae meae, tempus ager meus teilt Goethe am 26. April 1797 Friedrich von Stein mit, wobei er gesteht, daß dieser Spruch, sein *altes Symbol*, immer wichtiger wird, und vielsagend schließt der Brief *genieße die Gegenwart, indem du dich für die Zukunft ausbildest.* An einer entscheidenden Wende bekennt er seine vielleicht kostbarste Erfahrung; wer die Gegenwart ganz auszuleben weiß, der besitzt das Gewesene und das Künftige, es ist ein Fortleben des Vergangenen und Vorwegbesitzen des Kommenden. Hieraus erschließt sich die unvergleichliche Lebensfülle des Goethischen Daseins, ferner das umfassende Miteinander von Unmittelbarkeit und Reflexion, zuversichtliche Hingabe an das obere Leitende und Besonnenheit von Augenblick zu Augenblick, unausgesetzte Tätigkeit und anhaltendes Entsagen. Goethe beherrscht die Zeit souverän, indem er ihr demütig dient; *schwerer Dienste tägliche Bewahrung* bedeutet die vollkommenste Form von Herrschaft. Das ist die geheime Offenbarung, die Goethe in seinen Tagebüchern niedergelegt hat. Unaufdringlich erheben sie höchsten Anspruch, unscheinbare aber unwiderlegliche Manifestationen einer Gerechtigkeit, die alle Scheidungen zwischen dem Wichtigen und scheinbar Unwichtigem aufhebt. Behutsam deuten sie im Alltäglichen auf das Allgemeine, und dem Allgemeinen bewahren sie das Besondere der jeweiligen Tagesumstände; sie achten den unwiederholbaren Charakter des Tages und bergen das Wissen, daß alles Wirken entschieden auf Folge angewiesen ist.

Von dem 74jährigen Goethe wird der Ausspruch überliefert: *wer das Leben recht zu gebrauchen weiß, der kann wirklich äußerst viel ausrichten*[1]; diese Äußerung steht vor dem tiefen Hintergrund seines Lebens, jedoch der 31jährige schon dankte den Göttern für *die größte Gabe*, die Schnelligkeit und Mannigfaltigkeit der Gedanken, einen heitern *Tag in Millionen Teile* zu spalten und *eine kleine Ewigkeit* daraus zu bilden[2]. Unermüdlich wiederholt der Alternde seinen obersten Glaubenssatz: *Der Tag ist grenzenlos lang, wer ihn nur zu schätzen und zu nützen weiß!*[3] *Die Zeit ist unendlich lang und ein jeder Tag ein Gefäß, in das sich sehr viel eingießen läßt, wenn man es wirklich ausfüllen will*[4]. Es gehört zum Erstaun-

[1] zu N. L. Höyen, 29. März, 1823, Artemis-Gedenk-Ausgabe, ed. Beutler, Zürich 1949 ff. Bd. 23 S. 256.
[2] an Charlotte von Stein, 12. September, 1780.
[3] zum Kanzler von Müller, Art.-G.-A. a.a.O. Bd. 23 S. 826.
[4] *Dichtung und Wahrheit*, 8. Buch, Art.-G.-A. Bd. 10 S. 381.

lichsten, in den über ein Halbjahrhundert geführten Tagebüchern, das Bemühen Goethes zu verfolgen, die Forderung des Tages einzulösen. *Sauer laß ich mirs denn doch werden*[5], verrät ein Eintrag vom März 1780. In der ihm eigenen Doppelhaltung aus Zuversicht und Demut tritt Goethe jedem Tag entgegen; indem er sich mit ihm auseinandersetzt, verknüpft er sein Ich mit der Welt und nimmt die Welt in ihm wahr. Darum gelang ihm das Höchste an Selbstübersicht und Selbstordnung, das Vollkommene in der Darstellung seines Lebens, weil er dem Wesen zeitlicher Dauer im Wechsel gerecht zu werden vermochte und weil er jedem Tag die gedeihlichste Wechselbeziehung zwischen Welt und eigenem Werden abgewann. Wie das Ereignis jedes Tages festgehalten wird, verdichtet sich darin Herkunft und Zukunft zu lebensvoller Gegenwart; dabei ist keineswegs übersehen, daß jeder Tag nur eine Welle im Lebensstrom darstellt. Immer steht ein Doppelgestirn über dem Goethe-Tag, das bleibend Sonnenhafte, *wie an dem Tag, da Du der Welt verliehn* und ein dem Wechsel Unterworfenes, *das mit und um uns wandelt*; Goethe behält beides unablässig im Blickfeld. Diese Doppelperspektive zeichnet seine Tagebücher vor anderen aus. Vollkommen entsprechend vollzieht er zunehmend entschiedener jenen Tages-Überblick, der das Unmittelbare und das Historische umfaßt. Überaus aufschließend läßt er sich darüber vernehmen: *Wir schätzen ohnehin die Gegenwart zu wenig, tun die meisten Dinge nur fronweise ab, um ihrer los zu werden. Eine tägliche Übersicht des Geleisteten und Erlebten macht erst, daß man seines Tuns gewahr und froh werde, sie führt zur Gewissenhaftigkeit. Was ist Tugend anderes als das wahrhaft Passende in jedem Zustande? Fehler und Irrtümer treten bei solcher täglichen Buchführung von selbst hervor, die Beleuchtung des Vergangenen wuchert für die Zukunft. Wir lernen den Moment würdigen, wenn wir ihn alsobald zu einem historischen machen*[6].

Der Tag als Ereignis, zugleich aber auch als eine Epoche im Kleinen betrachtet, diese Doppelsicht verleiht dem Goethischen Tagebuch jenes einzigartig Geformte und Unangreifbare, die Klarheit der Nähe, welche bis zum Fernen reicht, und das Geheimnisvolle der Ferne, das auch über dem Nahen waltet. In dem Labyrinthischen der frühen Aufzeichnungen ist mehr Übersicht, als es zunächst scheint und in dem Gleichförmigen, nicht selten Schematischen der späteren mehr lebensvolle Spannung, als es oberflächlich anmutet. Überaus zutreffend bemerkte Franz Kafka — selbst ein Tagebuchmeister — an den Goethischen Tagebüchern: *Die Klarheit aller Vorgänge macht sie geheimnisvoll, so wie ein Parkgitter dem Auge Ruhe gibt, bei Betrachtung weiter Rasenflächen, und uns doch in unebenbürtigen Respekt setzt*[7].

[5] Weimarer Ausgabe, III. Abt. Tagebücher, Bd. 1 S. 114.

[6] zum Kanzler von Müller, 23. August, 1827, Art.-G.-A. Bd. 23 S. 484/85.

[7] Franz Kafka: Tagebücher, Lizenzausgabe 1951 S. 31; zum Ganzen auch die einsichtigen Bemerkungen von O. Stoessl: Aus Goethes Tagebüchern in: Lebensform und Dichtungsform, 1914 S. 73—80.

Zum Einen besteht jeder Tag für sich und bildet eine Art von Individualität bis in das Besondere der Witterung hinein, die Goethe durch Jahrzehnte genauestens verzeichnet; daß jeder Tag Anfang und Abschluß bedeutet — darin liegt sein unschätzbarer Wert. Das Geschehen des Tages, welches der Tagebuchführende gesammelt überblickt, auch noch einmal geordnet an sich vorüberziehen läßt, gewinnt etwas Schauspielartiges, ganz in dem Sinne, in dem der 22jährige das Theater gleichnishaft begreift: *Besieht man es genau, so findet sich, daß das Theater das einzige eigentlich Lebendige im bürgerlichen Leben ist, welches dadurch, daß es jeden Abend in sich selbst abschließt und am nächsten sich wie ein Phönix erneut, lebhaft wirkt und seine Wirkung gleich selbst wieder aufhebt, durch eine unübersehbare Mannigfaltigkeit den Geist beschäftigt und bei Anlasse zum Denken in den Zuschauern das Urteil aufruft, reinigt und schärft*[8]. In der Anschauung Goethes erscheint jeder Tag in seiner unverwechselbaren Gestalt, sein Sinn für Form, sowie die unüberwindliche Abneigung gegen alles Ungegliederte, Chaotische, Unvorstellbare bestätigt sich täglich; er stellt das vollkommenste Gegenbeispiel zu dem bild- und zeitlosen Dasein eines Henri-Frédéric Amiel dar, der in seinem *Journal intime* gesteht: *Der gestrige Tag ist mir ebenso ferngerückt wie das letzte Jahr; die Vergangenheit hat für mein Gedächtnis keine Perspektive, sowenig wie der Sternenhimmel für mein Auge. Ich finde sowenig einen bestimmten Tag in meiner Erinnerung wie ein Glas Wasser in einem See: beide sind nicht verloren, sondern aufgelöst. Das Einzelne ist in der Masse untergegangen. Die Zeiteinteilung kann mein Leben sowenig gliedern, wie die Linien, die man mit einem Stabe auf dem Wasser zieht, darin eine dauerhafte Spur zurücklassen. Ich bin nun einmal verfließend . . .*[9]. Goethe ist nun weit entfernt von jeglichem Versuch, den Strom der Zeit regungslos stauen zu wollen, die Gestalt des Tages bleibt nicht inselhaft starr; zu genau weiß der Morphologe, daß *nirgends ein Bestehendes, ein Abgeschlossenes vorkommt*, daß aller Stillstand nur scheinbar; wie kaum einem anderen bedeutet ihm „Gestalt" ein *Bewegliches, ein Werdendes, ein Vergehendes. Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre*[10]. Gleichermaßen fern dem verfließend Formlosen wie dem stilisiert Unveränderlichen, durchdringt sich bei ihm Werden und Sein. Es gehört zum Aufschlußreichsten dieser Tagebuchaufzeichnungen, einzusehen, wie geprägte Form lebend sich entwickelt, das Bleibende im Vorübergehenden wahrzunehmen, das Vorübergehende im Bleibenden, die Ewigkeit im Augenblick und den Augenblick als Ewigkeit zu erfahren. In einer sich ergänzenden Doppelspiegelung erblickt das Bleibende sich im Bewegten und erkennt das Bewegte sich im Bleibenden. Im Laufe des Lebens verschieben sich die Verhältnisse; der junge Goethe ist geneigt, das Ewige als Augenblick zusammenzufassen, dem alternden verdichtet sich der Augenblick zur Ewigkeit. Einzigartig bleibt Goethe darin, das immer

[8] W. A. III, 13, 185/86.
[9] H. F. Amiel: Blätter aus dem Tagebuch, ed. Merian-Genast, Erlenbach-Zürich 1944 S. 72.
[10] Weimarer Ausgabe, II. Abt. Bd. 6 S. 446.

Bewegliche dem gesetzhaft Bleibenden anzunähern und das Bleibende in bisher unbekanntem Grade beweglich zu erhalten. Noch seine eigenen Werke betrachtet er als etwas Weiterlebendes: *was ich in meinen Schriften niedergelegt habe ist für mich kein Vergangenes, sondern ich seh es, wenn es mir wieder vor Augen kommt, als ein Fortwirkendes an . . .*[11]. Ebenso bereitet ihm jede Wiederbegegnung eine wiederholte Spiegelung. Die Auseinandersetzung mit Terenz läßt dieses eigentümlich lebensgesetzliche Verfahren besonders durchsichtig werden. Das Tagebuch vom 9. Oktober 1830 vermerkt: *Im Terenz fortgefahren zu lesen. Die allerzarteste theatralische Urbanität, womit halb unsittliche Gegenstände behandelt sind, höchlich bewundert; sowie auch dem coupierten Dialog, der Größe des Theaters und der Entfernung der Zuschauer höchst angemessen. Überhaupt die höchste Keuschheit, Nettigkeit und Klarheit der Behandlung. Aliter pueri aliter Grotius*[12]. Der jugendliche Goethe hatte ausgiebig lateinische Autoren gelesen; er durfte glauben, sie zu verstehen, da ihm im buchstäblichen Sinne nichts abging. Der Gealterte, der die Dinge ins rechte zu denken verstand, erinnert sich in *Dichtung und Wahrheit*: *Ja es verdroß mich gar sehr, als ich vernahm Grotius habe übermütig geäußert, er lese den Terenz anders als die Knaben. Glückliche Beschränkung der Jugend! ja der Menschen überhaupt, daß sie sich in jedem Augenblicke ihres Daseins für vollendet halten können, und weder nach Wahrem noch Falschem, weder nach Hohem noch Tiefem fragen, sondern bloß nach dem, was ihnen gemäß ist*[13]. Das Doppelgesicht des Goethe-Tages wird an solcher Stelle wiederum eindrucksvoll sichtbar; sich beglückt am Gegenwärtigen zu erhalten, zugleich aber sich bildsam für das Künftige zu bewahren, das Vermögen zu assimilieren, *worauf doch alles ankommt*; seinem Altersfreund Zelter gibt der 73jährige zu bedenken: *Verstünde man seinen Vorteil, man würde nichts Überliefertes tadeln, sondern was uns nicht anmutet liegen lassen, um es vielleicht künftig aufzunehmen*, und in diesem Zusammenhang beruft er sich erneut auf den Spruch:

„Anders lesen Knaben den Terenz
Anders Grotius."
Mich Knaben ärgerte die Sentenz,
Die ich nun gelten lassen muß.

Lese ich heute den Homer so sieht er anders aus als vor zehen Jahren; würde man dreihundert Jahre alt, so würde er immer anders aussehen[14].

Die Tagebücher dürfen als unmittelbares Zeugnis dafür gelten, wie Goethe sich ans fortschreitende Leben gehalten, tägliche Selbstprüfung ablegte, *denn*

[11] an Rochlitz, 28. Juli, 1829.
[12] W. A. II, 12, 315.
[13] *Dichtung und Wahrheit*, 6. Buch, Art.-G.-A. Bd. 10 S. 264.
[14] an Zelter, 8. August, 1822.

da beweist sichs im Augenblick, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren[15].

Tag für Tag zeichnet sich Goethe das Gelebte und Geleistete auf; unvergleichlich umfassend bedeutet für ihn Gegenwart das Fortleben des Gewesenen und Vorauslebendigwerden des Künftigen. Nur die Fernsicht ist in den einzelnen Epochen verschieden deutlich, und die Grade des bewußten Wahrnehmens unterscheiden sich; in den früheren ist es mehr Ahndung (wie sie die Verse *An Schwager Kronos* kraftvoll überlegen berufen:

Weit, hoch, herrlich der Blick
Rings ins Leben hinein,
Vom Gebürg zum Gebürg
Über der ewige Geist,
Ewigen Lebens ahndevoll),

in den mittleren reines Anschauen, in den späteren übergreifende Erfahrung. Immer aber wölbt sich der ganze Lebenshorizont über jedem Tag wie über dem Tagebuch-Gedicht, das später *Auf dem See* überschrieben worden ist: Hingabe an den Tag, Zurückschweifen, neue rückhaltlose Gegenwart, endlich vorweggenommener Besitz des Kommenden. Ein überzeugendes Beispiel für dieses Verfahren des Goethischen Geistes bietet das Reisetagebuch vom 30. Oktober 1775. Unmittelbar vergegenwärtigt sich ein entscheidender Lebensmoment; zugleich aber gewinnt er gleichnishafte Gültigkeit, indem er „historisch" erscheint. Unübertrefflich spricht sich die Lebensstimmung des Augenblicks aus, zugleich jedoch gelingt eine erstaunliche Übersicht des Ganzen und eine Einsicht in das Notwendige; mit seltener Sicherheit ist das Vergangene in den Blickwinkel gerückt, aus dem das Geschehende wahrhaft sinnfällig wird. Die Ereignisse sind von dem Wissen durchdrungen, daß alle Lebensbewegung aus dem Zusammenwirken von bewußtem Führen und dämonischem Geleit resultiert. Die großartig improvisierten Aufzeichnungen beginnen mit der väterlichen *Abschiedswarnung auf die Zukunft* aus Matthäus 24,20, wo über die Zerstörung Jerusalems und vom Nahen des jüngsten Tages gehandelt wird: *Bittet, daß eure Flucht nicht geschehe im Winter, noch am Sabbath! — Diesmal rief ich aus ist nun ohne mein Bitten Montagmorgens sechse, und was das übrige betrifft, so fragt das liebe unsichtbare Ding, das mich leitet und schult, nicht ob und wann ich mag.* Nach diesem vielsagenden Hinweis auf das obere Leitende, nach der Hingabe an das Dämonische, umspielt das ungewisse Zwielicht der Frühe den Wanderer. *Am Kornmarkt machte der Spenglersjunge rasselnd seinen Laden zurechte, begrüßte die Nachbarsmagd in dem dämmrigen Regen. Es war so was Ahndungsvolles auf den künftigen Tag in dem Gruß.* Mit dem Kornmarkt beruft Goethe Lili Schönemann, die dort wohnt; die Beobachtung mündet in das Gefühl, das Gefühlte

[15] (*Ein Wort für junge Dichter*) Art.-G.-A. Bd. 14 S. 400.

wird als Reflex sichtbar, der das verführerisch Mögliche berührt, ohne — und das bezeichnet zunehmend das Wesen Goethes — das Letzte auszusprechen. Im Knappsten verhüllt er mit Vorliebe das Innigste, wie in dem eigentümlichen *Adieu Mutter!* Der bedeutsamen Fermate folgt eine überraschende Maxime, welche das Vermögen, die Situation zu überblicken, unwiderleglich bestätigt: *Wer Gedächtnis hat, sollte niemand beneiden.* Mit diesem Resultat könnte der innere Prozeß abgeschlossen sein; allein die Gegenwart vollendet sich in der Wiederaufnahme des Vergangenen, erst dadurch wird sie unangreifbarer Besitz. Aus dem Blick einer höheren Spiralwindung rückt das Entfernte und das Nahe noch einmal eng zusammen, längst Vorgefühltes klärt sich zur Gewißheit: *Lili, Adieu, Lili zum zweitenmal! Das erstemal schied ich noch hoffnungsvoll unsere Schicksale zu verbinden! Es hat sich entschieden — wir müssen einzeln unsre Rollen ausspielen. Mir ist in dem Augenblick weder bange für dich noch für mich, so verworren es aussieht!* Ein weiteres Abschiednehmen, es gilt der Mademoiselle Nagel aus Offenbach, spricht sich im folgenden aus; auch hier lebendige Vergangenheit und voraus beständige Zukunft: *Getrost!* Etwas von der unbefangenen Sorglosigkeit Egmonts erscheint, eine unerschütterliche Zuversicht, die alles trägt. (Das Sorg-lose steht bei Goethe in bemerkenswerter Beziehung zur Zeit; im Vollbesitz der Zeit kommt keine Sorge auf; erst wenn die Zeit zur absehbaren Frist sich verkürzt, ergreift sie den Menschen; umgekehrt verkümmert die Sorge jeglichen Zeitbesitz.) Ein Gruß gilt dem Weggefährten dieser Jahre: Merck. Nachdem sich so die Welt im Innern abgespiegelt, projiziert das Ich sich in die Welt: *Hier läge denn der Grundstein meines Tagbuchs! und das weitere steht bei dem lieben Ding, das den Plan zu meiner Reise gemacht hat.* Das geringste Zeichen ist voller Bedeutung und wird als Vorzeichen geachtet; ohne Kenntnis des Ziels erfüllt Goethe eine unbeirrbare Zukunftsgewißheit, die sich noch in den abgerissenen Worten kundtut: *Ominose Überfüllung des Glases. Projekte, Plane und Aussichten.* Gewohnt, sich dem Schicksal anzuvertrauen, wird er wenige Jahre später sich die Einsicht zueignen: derjenige geht am weitesten, der nicht weiß, wohin er geht.

Die Tagebücher bis zum Aufbruch nach Italien offenbaren am reinsten die Überzeugung Goethes: *Unsere Wünsche sind Vorgefühle der Fähigkeiten, die in uns liegen, Vorboten desjenigen, was wir zu leisten imstande sein werden ... wir fühlen eine Sehnsucht nach dem, was wir schon im Stillen besitzen. So verwandelt ein leidenschaftliches Vorausgreifen das wahrhaft Mögliche in ein erträumtes Wirkliche*[16]. Dabei fehlt alles zudringlich Zielsüchtige, das sich aus den Tagebüchern Hebbels häufig hervordrängt, das ehrgeizige Verlangen, den *Augenblick immer als den höchsten Brennpunkt der Existenz, auf den die ganze Vergangenheit nur vorbereitete*, anzusehen und selbstgefällig zu genießen[17]. Bei Goethe besitzt alles den Charakter des selbstverständlichen organischen Wachstums, unauf-

[16] *Dichtung und Wahrheit*, 9. Buch, Art.-G.-A. Bd. 10 S. 424.

[17] Hebbel, Tagebuch, 23. April, 1842; aufschlußreich auch 19. August, 1843.

dringliche *Vorahndung der Weisheit . . . Bestimmteres Gefühl von Einschränkung und dadurch der wahren Ausbreitung*[18]. *Stille und Bestimmtheit im Leben und Handeln*[19]. Freilich bleibt das Reisetagebuch vom 30. Oktober 1775 ein einzigartiges Dokument innerhalb der Tagebuchaufzeichnungen; in dieser Ausführlichkeit pflegt Goethe sonst kaum die verwirrenden Berührungen zu verfolgen und zu verzeichnen, vielmehr war es ihm gemäß, Entscheidungen im Augenblick des Vollziehens zu verschweigen. Nur hier hat er einmal das Licht des Geschehens unverzüglich in einem inneren Prisma gebrochen, alle Farben und Übergänge vom Gefühlten zum Gedachten, vom Gesehenen zum Geahndeten ausgebreitet. Allein auch in den kargeren und spröderen Notizen, die für den Stil seiner Aufzeichnungen charakteristisch sind, bleibt weitgehend jener Überblick über die Zeit gewahrt; die ganze Spannung zwischen Gewesenem und Künftigem ist spürbar, die Doppelungen und Widersprüche, welche das Leben übergreifen, sind als notwendig erkannt. Der 31jährige ist darauf bedacht, das Dauernde im Wechsel der Lebensmomente wahrzunehmen; die Betrachtung vom 26. März 1780 zeigt dieses Bemühen besonders eindringlich: . . . *Mannichfaltige Gedanken und Überlegungen, das Leben ist so geknüpft und die Schicksale so unvermeidlich. Wundersam! ich habe so manches getan, was ich jetzt nicht möchte getan haben und doch, wenns nicht geschehen wäre, würde unentbehrliches Gute nicht entstanden sein. Es ist als ob ein Genius oft unser ἡγεμονικον verdunkelte, damit wir zu unsrem und andrer Vorteil Fehler machen. War eingehüllt den ganzen Tag und konnte denen vielen Sachen, die auf mich drucken weniger widerstehen. Ich muß den Zirkel, der sich in mir umdreht von guten und bösen Tagen näher bemerken, Leidenschaften, Anhänglichkeit, Trieb, dies oder jens zu tun. Erfindung, Ausführung, Ordnung, alles wechselt und hält einen regelmäßigen Kreis. Heiterkeit, Trübe, Stärke, Elastizität, Schwäche, Gelassenheit, Begier ebenso. Da ich sehr diät lebe, wird der Gang nicht gestört, und ich muß noch herauskriegen, in welcher Zeit und Ordnung ich mich um mich selbst bewege.* Hier versucht Goethe einen frühen Lynkeus-Blick in die Ordnung seines Ich, in das Planetensystem seines Wesens. Vergangenes deutet auf Kommendes, beides ist in gleicher Weise eigentümlich gegenwärtig und offenbart die immer beweglichen Gesetze, die im Gewesenen sich beständig offenbaren und in allem Künftigen ebenso gültig sich bewähren. Nur in einem solchen kreis- und spiralartig wiederkehrenden Lebensgang vermag eine Lebensepoche als wiederholte Spiegelung erscheinen. Jede Verwandlung bleibt dem Früheren verpflichtet und verbunden, und das Dauernde ist beständig bereit, Neues anzuverwandeln; das Neue bedeutet im Leben Goethes ja nie das Unerwartete, sondern das *alte Wahre.*

Die Anschauung von der *Totalität der Gegenwart* gipfelt im *Tagebuch der Italienischen Reise.* Voll Bewunderung rühmt er an den Grabmälern der Alten in Verona, der Künstler habe *nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt,*

[18] W. A. III, 1, 61. [19] W. A. III, 1, 62.

ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht[20]. Die reine Gegenwart dringt durch alle schwankende Erscheinung zum unantastbar Gültigen; dabei ist bloß Augenblickliches keineswegs Gegenwart; vielmehr bietet der *erste Eindruck* immer *ein Gemisch von Wahrheit und Lüge im hohen Grade*[21]. Alles Persönliche, Stimmungshafte, jede Erwartung und Vorstellung will Goethe zurücktreten lassen, *in dem Kunstwerk nur den Gedanken des Künstlers, die erste Ausführung, das Leben der ersten Zeit, da das Werk entstand, heraussuchen und es wieder rein in meine Seele bringen, abgeschieden von allem, was die Zeit, der alles unterworfen ist, und der Wechsel der Dinge darauf gewürkt haben*[22]. Die Gegenwart allein entscheidet über Wahrheit, denn nur, was die hohe Forderung nach *reiner Gegenwart* erfüllt, besitzt Anspruch auf Wahrheit und Geltung. Die Bilder eines Veronese erreichen sie nicht immer, dagegen erfahren die Gemälde von Mantegna unbedingte Anerkennung: *Was in den Bildern für eine scharfe sichre Gegenwart ist, läßt sich nicht ausdrucken. Von dieser ganz wahren, (nicht scheinbaren, effektlügenden, zur Imagination sprechenden) derben reinen, lichten, ausführlichen gewissenhaften, zarten, umschriebenen Gegenwart, die zugleich etwas Strenges, Emsiges, Mühsames hatte, gingen die folgenden aus, wie ich gestern Bilder von Tizian sah, und konnten durch die Lebhaftigkeit ihres Geistes, die Energie ihrer Natur, erleuchtet von dem Geiste der Alten immer höher und höher steigen, sich von der Erde heben, und himmlische aber wahre Gestalten hervorbringen*[23]. Die höchste Bewunderung des Lebendigen überhaupt, ist eine Feier der Gegenwart, wie sie jene vielberufenen Worte aussprechen: *Was ist doch ein Lebendiges für ein köstlich herrliches Ding. Wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr! wie seiend!*[24]

Diese Daseinshaltung prägt unwillkürlich den Stil der Aufzeichnungen. Der Ausschlag des Gefühls wird gebändigt, die *fröhliche bunte Imagination*[25], die *dunkle Unruhe*[26], das Sich-einem-Eindruck-Überlassen, sensuelle Wahrnehmen, *wie das Vorüberschweben eines leisen Traumbilds*[27], der vorschöpferische Zustand des Dumpfen — das alles tritt zurück; weder Sehnsucht und Erregung, noch Stimmungshaftes schwingt unmittelbar in der Betrachtung mit. Die Schilderungen beginnen zunehmend gegenständlich zu werden, die Niederschriften sind überwachter, die Behauptungen überprüft. Um die Gegenstände rein wahrzunehmen, bedarf es wiederholter Betrachtung, vergleichender Wiederbegegnung. Erst das Wiedersehen tilgt jegliche Täuschung und erschließt die wechsellose Gegenwart. So ruhen jene vielberufenen Worte auch auf dem Grund des Erlebten, wenn Goethe in Venedig bekennen konnte: *Denn es ist mir wirklich auch jetzt so, nicht als ob ich die Sachen sähe, sondern als ob ich sie wiedersähe*[28].

[20] W. A. III, 1, 200. [21] W. A. III, 1, 228.
[22] W. A. III, 1, 232; für diesen Zusammenhang auch Baumann, Einleitung zum *Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein*, Stuttgart 1953.
[23] W. A. III, 1, 240. [24] W. A. III, 1, 288. [25] W. A. III, 1, 62.
[26] W. A. III, 1, 42. [27] W. A. III, 1, 66. [28] W. A. III, 1, 291.

Wiederholen, Wiederfinden — diese Erlebnisform, welche dem alternden Goethe immer entschiedener gemäß wird, beginnt sich sachte auszubilden. Sie beruft einige leitende Bilder, die sich immer wieder nahen, leise verwandelt wiederkehren. Das Mythische der Gegenwart beruht nicht zuletzt darauf, daß es Vorwärtiges unentwegt umkreist; auf der Höhe des Sublimen äußert es sich nicht selten traumhaft. Der 35jährige träumte den *Fasanentraum*, ein Wahnbild, das ihm bedeutend genug erschien, da es aus ihm selbst entsprungen, wohl *Analogie mit unsrem übrigen Leben und Schicksalen haben müsse.* Am 19. Oktober 1786 vergegenwärtigt sich ihm wiederum dieses Traumgeschehen: *Der Fasanentraum fängt an in Erfüllung zu gehn. Denn wahrlich, was ich auflade, kann ich wohl mit dem köstlichen Geflügel vergleichen, und die Entwicklung ahnd ich auch.* Ein halbes Jahr später träumt er wieder über seinen Geschäften, und nirgends als in Weimar denkt er sein Fasanenschiff auszuladen[29]. Am 27. Juli 1814 endlich, auf der *Divan*-Reise am Rhein und Main, die in so vielfältiger Hinsicht ein Wiederfinden bedeutet, verzeichnet das Tagebuch knapp, jedoch aufschließend: *Des alten Fasanentraums gedacht.* Über ein Menschenalter bewahren sich die lebendigen Schätze gegenwärtig, und in erhöhten Augenblicken besitzt das Vollzogene den Charakter des Unmittelbaren. Im Verlauf der nachitalienischen Jahre treten die Schilderungen und Betrachtungen aus den Tagebüchern zurück; die Erscheinungen verschwinden zugunsten kurzer Resultate, und das Persönliche selbst erreicht zunehmend die Mittelbarkeit des Gegenständlichen. Indessen erhält sich noch in der Abbreviatur andeutender Chiffrensprache jener umfassende Blick, dem das Momentane nicht genügt, der vielmehr darauf bedacht bleibt, jenes Ganze zu überschauen, zu dem alles Vergangene hinführt und von dem alles Künftige ausgeht. Erst vor dem Hintergrund dieser Einsicht werden die Formeln verständlich, die in ihrem unscheinbaren, anspruchslosen Ausdruck den höchsten Anspruch erheben dürfen, Hinweise auf eine beispiellose Lebensfernsicht, die den Tag jeweils zum ganzen Dasein erweitert; darin erscheint jenes Grundverhältnis zur Zeit, welches im Aggregatzustand des Lyrischen sich in jenen vollendeten Gedichten bezeugt wie in *Um Mitternacht* (1818), *Der Bräutigam, Früh, wenn Tal, Gebirg und Garten* (1828), in denen gegenwärtiges Gedenken *Sich ums Vergangne wie ums Künftige* schlingt. In ganzheitlicher Anschauung des Tageslaufs spiegelt sich der Lebenslauf; dem kleinsten wie dem größten Ereignis widerfährt gleichermaßen Gerechtigkeit; nichts wird als unbedeutend abgetan und nichts übersteigt das Maß des Tages. *Reflexionen über Gegenwart und Nächstes*[30]. *Das nächst Bevorstehende überlegt und die Agenda notiert*[31]. *Das Bevorstehende durchgedacht und Notwendiges aufgezeichnet*[32]. Zuweilen lockert sich die summarische Feststellung ein wenig auf und gewährt einen sparsamen, jedoch tiefen Durchblick; so etwa, wenn der 81jährige anläßlich der Darstellung des Grafen Zinzendorf durch Varnhagen niederschreibt:

[29] *Italienische Reise*, Neapel, 29. März, 1787, Art.-G.-A. Bd. 11 S. 245.
[30] W. A. III, 8. 245. [31] W. A. III, 11, 319. [32] W. A. III, 11, 319.

Zu bedeutendem Nachdenken auffordernd. Mir besonders willkommen, da es mir die Träume und Legenden meiner Jugend wieder vorführt und auffrischt (3. Mai, 1830). Aber auch in den vorherrschenden lakonischen Tageseinträgen, die — oberflächlich gesehen — oft farblos eintönig anmuten, verbirgt sich in dem Gedrängten und unscheinbar Selbstverständlichen eine unvergleichliche Lebenssouveränität, die jeden Augenblick durchdringt und in der jeder Tag über den Tag hinausweist. In einem stufenweisen Zurücktreten aus vielfältiger Erscheinung offenbart sich etwas Lebensurbildliches; das Individuelle wird generell und der Ausdruck gewinnt jene gleichnishafte Durchsichtigkeit, mit welcher Tizian *zuletzt den Sammt nur symbolisch malte*[33]. So erschließen sich Silberstifteinträge wie die folgenden: *Zelter nahm Abschied. Vorhergängige bedeutende Unterredung über Vergangenes, Gegenwärtiges und Künftiges* (26. Juli, 1831). *Dem Gegenwärtigen und Künftigen manche Betrachtung geschenkt* (25. September, 1831).

Daß sich in den Tagebüchern Goethes um die Gegenwart Vergangenes und Künftiges so glücklich in Eins schlingt, darin liegt das Einzigartige. Um das eindrucksvoll zu bestätigen, kann man die Tagebücher eines Wilhelm von Humboldt heranziehen, die doch manches Vergleichbare bieten. Humboldt selbst anerkannte ebenfalls *keine größere Göttin als die Zeit*[34]; es ließe sich ein eigenes Buch darüber schreiben, wie sie dem Eingeweihten alles gibt, und nur denen, die sie nicht verstehen, nimmt. Indessen bleiben seine Aufzeichnungen entweder enger auf den Tag beschränkt oder sie verweisen dort, wo sie Umschau halten, mehr auf Vergangenheit und Zukunft und verpflichten sich der Gegenwart nicht in gleichem Maße. Humboldt scheut davor zurück, sich der Forderung des Tages ganz hinzugeben, wie er gegenüber dem Vergangenen Zurückhaltung übt; er meidet jegliche Bindung, um frei zu sein für das künftig Mögliche, so daß er sein Leben in beständiger Vorerinnerung zubringt, wie sein Werk wesentlich Vorerinnerung ist. Erwartung und Sehnsucht, Erinnerung und Wehmut verschleiern das Gegenwärtige und verleihen ihm nicht die zeitliche Universalität. Weil er in der Gegenwart den Anfang mit dem Ende in Eins zusammenzuziehen vermochte, darum war Goethe Herr des Tages; indem er jeden mit der gesamten Lebensfolge verknüpft, vermag er ungefährdet jedem sich ganz hinzugeben; die Übersicht des Geistes verbürgt die Dauer im Wechsel, das Vereinigen des durch den Tag Getrennten. Das Verfahren des Geistes, das alle Schöpfungen Goethes prägt, den *Schwager Kronos* wie die Gedichte des *Divan*, die *Natürliche Tochter* wie *Dichtung und Wahrheit*, die Kunst- und Naturschriften, vollbringt für die Tagebücher das Unvergleichliche; sie weisen sich als das „Geisterzeugte" aus, welches sein Leben bewahrt.

[33] zu Riemer, 4. April, 1814, Art.-G,-A. Bd. 22 S. 722.

[34] Wilhelm von Humboldt an Caroline, 14. Februar, 1815; ausführlich wägt er Nutzen und Nachteil der Tagebuchführung ab in dem Brief an Charlotte Diede vom 7. April 1833: *Von ausführlicheren Tagebüchern und solchen, die Beurteilungen der Handlungen und Gesinnungen enthalten sollen, halte ich . . . nicht viel . . . Es tut mir aber sehr leid, nicht wenigstens von jedem Tage aufgezeichnet zu haben, wo ich war, was ich vorzüglich tat, oder was mir begegnete.*

II.

Der zeitlichen Übersicht, die im Vorübergehenden das Dauernde, in der Dauer den Wechsel wahrnimmt, dem Gegenwärtigen den Hintergrund des Vergangenen verleiht und den Ausblick zum Künftigen, entspricht die räumliche Umsicht. Am 30. September 1786 vermerkt Goethe in seinem Tagebuch: *Heute hab ich wieder meinen Begriff von Venedig sachte erweitert. Ich habe nun den Plan, dann war ich auf dem Markusturm, wo sich denn wohl dem Auge ein einzig Schauspiel darstellt. Es war um Mittag und heller Sonnenschein, daß ich ohne Perspektiv Nähe und Ferne genau unterscheiden konnte. Die Flut bedeckte die Lagunen.* Bei aller Klarheit besaß diese Umschau noch nicht die wahre Gegenwart; sie bleibt von den Gezeiten abhängig, bietet nur eine bestimmte Beleuchtung und erscheint in der einseitigen Stimmung des Mittags. Um die Totalität der Anschauung zu gewinnen, bedarf es ergänzender Vollendung; über dieses Bemühen berichtet das Tagebuch vom 9. Oktober: *Heute Abend ging ich auf den Markusturm. Da ich neulich die Lagunen in ihrer Herrlichkeit, zu Zeit der Flut von oben gesehen hatte, wollt ich sie auch zur Zeit der Ebbe in Demut sehn. Und es ist notwendig, diese beide Bilder zu verbinden, wenn man einen richtigen Begriff haben will.* In diesem *Begriff* vereinigt sich aller zeitliche Wechsel zum Zuständlichen, alle Nähe und Ferne sammelt sich zum Ganzen, die Übergänge nach vor- und rückwärts sind einbeschlossen. Bei Betrachtung aller Phänomene der Natur und des Geistes bildet Goethe dieses Verfahren immer vollkommener aus. Am 5. November 1786 berichtet er aus Rom — dieser Bericht erläutert anschaulich die Leistung dieses Vorgehens —: *Nun bin ich sieben Tage hier, und nach und nach tritt in meiner Seele der allgemeine Begriff dieser Stadt hervor.* Eine Briefstelle vom Ende des Jahres faßt das Hochziel dieser Anschauung noch einmal zusammen: *Ich will Rom sehen, das bestehende, nicht das mit jedem Jahrzehnt vorübergehende*[35]. Wie Goethe beharrlich und folgerichtig zu einer lebendigen Übersicht gelangt, läßt sich an seinen Betrachtungen des Rheinfalls verfolgen; die verschiedensten Ansichten und die jeweiligen Bedingungen sucht er auf. In der Frühe des 18. September 1797 verzeichnet er, nachdem einige Sichtmöglichkeiten erprobt sind: *Bisher war Nebel, zu besonderm Glücke und Bemerkung des Details; die Sonne trat hervor und beleuchtete auf das Schönste schief von der Hinterseite das Ganze. Das Sonnenlicht teilte nun die Massen ab, bezeichnete alles Vor- und Zurückstehende, verkörperte die ungeheure Bewegung. Das Streben der Ströme gegeneinander schien gewaltsam zu werden, weil man ihre Richtung und Abteilungen deutlicher sah. Stark spritzende Massen aus der Tiefe zeichneten sich beleuchtet nun vor dem feinern Dunst aus, ein halber Regenbogen erschien im Dunste. Bei längerer Betrachtung scheint die Bewegung zuzunehmen. Das dauernde Ungeheuer muß uns immer wachsend erscheinen; das Vollkommne muß uns erst stimmen und uns nach und nach zu sich hinauf-*

[35] an die Familie Herder, 29./30. Dezember, 1786; zum Ganzen die grundlegenden Einsichten von E. Staiger: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich 1939 S. 107 ff.

heben[36]. Nach vielfachem Beobachten und abwägendem Vergleichen schließt die Spätsicht den Kreis: *Der Sturz war zu seinem Vorteil und Nachteil von der Abendsonne grade beleuchtet... Wir fuhren näher an ihn hinan; es ist ein herrlicher Anblick, aber man fühlt wohl, daß man keinen Kampf mit diesem Ungeheuer bestehen kann... Die untergehende Sonne färbt einen Teil der beweglichen Massen gelb, in tiefen Strömungen erschienen grün, und aller Schaum und Dunst war licht purpur gefärbt; auf allen Tiefen und Höhen erwartete man die Entwicklung eines neuen Regenbogens. Herrlicher war das Farbenspiel in dem Augenblick der sinkenden Sonne, aber auch alle Bewegung schien schneller, wilder und sprühender zu werden. Leichte Windstöße kräuseln lebhafter die Säume des stürzenden Schaums, Dunst schien mit Dunst gewaltsamer zu kämpfen, und indem die ungeheure Erscheinung immer sich selbst gleich blieb, fürchtete der Zuschauer dem Übermaß zu unterliegen und erwartete als Mensch jeden Augenblick eine Katastrophe*[37]. Diese Umsicht, mehrere sich ergänzende Perspektiven — oft leistet eine Betrachtung den Zusammenschluß des vielfach sich Ergänzenden — kennzeichnet das Verfahren zahlreicher Tagebuchaufzeichnungen. In allem bestätigt sich das hellsichtige Urteil des Kanzlers von Müller: *Die Fähigkeit, vom Besonderen schnell zum Allgemeinen aufzusteigen, das scheinbar Getrennte zu verknüpfen und für jede abweichende Erscheinung die befriedigende Formel der Gesetzmäßigkeit aufzufinden, hat nicht leicht ein Sterblicher in höherem Grade besessen... Ich lasse, hörte ich ihn einst sagen, die Gegenstände ruhig auf mich einwirken, beobachte dann diese Wirkung und bemühe mich, sie treu und unverfälscht wiederzugeben; dies ist das ganze Geheimnis, was man Genialität zu nennen beliebt*[37a].

Zeitliches und Räumliches, Allgemeines und Persönliches erscheint in diesem klärenden Verfahren keineswegs gesondert, vielmehr bestätigt ein genaues Eingehen, wie unzertrennlich sich alles mit allem berührt. Das Ereignis jedes Tages wird im Zusammenhang begriffen, Analoges stellt sich unwillkürlich her, das Zusammenstimmende von Ich und Welt. Dabei vergegenwärtigt sich ein „reiner" Gegenstand, eine Lebensepoche, erhebt sich das Erfahrene zu einem Gesetz. Diese unnachahmliche Fähigkeit äußert sich vielleicht am erstaunlichsten und frühesten in der Selbstübersicht; nur dadurch konnte sie die ungemeine Höhe des Gegenständlichen gewinnen, daß sie nicht aus einem abgezogenen Selbstergründen hervorgeht, sondern aus täglicher Weltbegegnung; im Reflex wird die innere Bestimmung sichtbar, offenbart sich Herkunft und Ziel: *Diese Woche viel auf dem Eis, in immer gleicher fast zu reiner Stimmung. Schöne Aufklärung über mich selbst und unsre Wirtschaft, Stille und Vorahnung der Weisheit. Immer fortwährende Freude an Wirtschaft, Ersparniss., Auskommen. Schöne Ruhe in meinem Hauswesen gegen vorm Jahr. Bestimmteres Gefühl von Einschränkung und dadurch der wahren Ausbreitung*[38]. Nahes und Fernes vereinigt solche Umsicht, Beobachtung und Folge, Gelebtes und Geschaffenes,

[36] W. A. III, 2, 145.
[37] W. A. III, 2, 152/53.
[37a] Art.-G.-A. Bd. 23 S. 824.
[38] W. A. III, 1, 61.

Verfehltes und Verwandeltes; alles Selbstbefangene ist abgestreift, und mit einzigartiger Urteilsfreiheit stellt sich der Lebensgang dar: *Zu Hause aufgeräumt, meine Papiere durchgesehen und alle alten Schalen verbrannt. Andre Zeiten, andre Sorgen. Stiller Rückblick aufs Leben, auf die Verworrenheit, Betriebsamkeit, Wißbegierde der Jugend, wie sie überall herum schweift, um etwas Befriedigendes zu finden. Wie ich besonders in Geheimnissen, dunklen, imaginativen Verhältnissen eine Wollust gefunden habe. Wie ich alles Wissenschaftliche nur halb angegriffen und bald wieder habe fahren lassen, wie eine Art von demütiger Selbstgefälligkeit durch alles geht, was ich damals schrieb. Wie kurzsinnig in menschlichen und göttlichen Dingen ich mich umgedreht habe. Wie des Tuns, auch des zweckmäßigen Denkens und Dichtens so wenig, wie in zeitverderbender Empfindung und Schatten-Leidenschaft gar viele Tage vertan, wie wenig mir davon zu Nutz kommen, und da die Hälfte nun des Lebens vorüber ist, wie nun kein Weg zurückgelegt, sondern vielmehr ich nur dastehe wie einer, der sich aus dem Wasser rettet und den die Sonne anfängt, wohltätig abzutrocknen. Die Zeit, daß ich im Treiben der Welt bin seit 75 Oktober getrau ich noch nicht zu übersehen. Gott helfe weiter und gebe Lichter, daß wir uns nicht selbst so viel im Wege stehn. Lasse uns von Morgen zum Abend das Gehörige tun und gebe uns klare Begriffe von den Folgen der Dinge...*[39]. Wie übersichtlich entziffert der 30jährige den Komplex einer entscheidungsreichen Epoche; er vereinfacht das Widersprüchliche keineswegs, aber er verliert sich auch nicht im Verworrenen, er bewahrt Zurückhaltung vor dem Geheimnisvollen, Undurchdringlichen, er wägt jedoch das Gewollte und das Geleistete. Überlegen weiß er das Flüchtige vom Bleibenden zu scheiden, und unerschütterlich vertraut er auf die Folgerichtigkeit, die zuletzt alles Willkürliche und Eingebildete zurücktreten heißt hinter den *klaren Begriff*. Ein sicheres Gefühl für das jeweils Gemäße läßt ihn weder der verführerischen Magie der Ferne verfallen, noch liefert er sich der *Rasiermesser-Schärfe* des *Augenblicks*[40] aus. In Hinsicht auf das letzte fehlt den Goethischen Tagebüchern jegliches Schauspielerische, das gerade hier sich mit Vorliebe einstellt, Amiel und Grillparzer bezeugen es nachdrücklich, selbst die Tagebücher Hebbels sind auf ihre Weise keineswegs frei von der Absicht, etwas vorstellen zu wollen. Ebenso erhellt ein kurzer Vergleich mit dem frühen Herder, wie organisch sich Goethe von allem Fernsüchtigen abhebt. Im *Journal* seiner Reise von 1769 bekennt Herder: *ich sehe, empfinde in der Ferne, hindere mir selbst den Genuß durch unzeitige Präsumption* [dabei ist weniger das Vorwegnehmende wie das Unzeitige entscheidend, wußte doch Goethe, er habe *niemals einen präsumtuöseren Menschen* als sich selbst gekannt] *und durch Schwäche und Blödigkeit im Augenblick selbst... Überall ... eine aufgeschwellte Einbildungskraft zum voraus, die vom Wahren abirrt...*[41].

[39] W. A. III, 1, 93/94. [40] an Zelter, 3. Februar, 1831.

[41] Herder: Sämtl. Werke, ed. Suphan, Berlin 1877ff. Bd. 4 S. 446.

Es entspricht völlig dem Verlauf organischer Entwicklung, daß die frühen Lebensstufen sich weitläufiger, auch umständlicher darstellen; die Bewegungen und Begegnungen behalten vergleichsweise noch etwas Undurchsichtiges, häufig mehr Ahnung als Gewißheit; weniger leicht lassen sich die Lebensumstände zu Resultaten summieren. Die Tagebucheinträge von der ersten Schweizerreise 1775 drängen die Fülle der Gesichte in rhapsodische Schlüsselworte zusammen. Staunen und Schauder rücken unvermittelt neben übermütiges Behagen und unbändige Lebenslust; kühn skizzierter Landschaftsumriß verbindet sich mit apokalyptischen Zügen; nichts entfaltet sich, alles erscheint mit der flüchtigen Improvisation des Einfalls. Die Aufzeichnungen von der Schweizerreise 1779 zeigen bereits eine gelassenere Haltung, die den Dingen angemessener, die Begebenheiten übersichtlicher verzeichnet; auf Zusammenhänge wird aufmerksam gemacht und bei aller Kürze doch eine Art von Geschlossenheit angestrebt. *Den 13.* [November] *früh gegen 10 wohl ausgestattet ab. Der klarste Himmel durchs Urselertal. Sonne an den Bergen. Einsamkeit abnehmend. Im Hospital ein Zug Maultiere. Hohe Sonne. Leben. Eingekehrt. Dann aufwärts. Heiße Sonne. Alles Schnee! Schöner Anblick nach Ursern hinein, weiter aufwärts herrlicher Wasserfall. Wie über schwarzen Marmor. Die Maultiere eingeholt. 63. Es fielen ihrer auf dem Eis. Scharfer Wind im Rücken beim hohen Sonnenschein. Gegen 2 angekommen. Gute Aufnahme. Essen-Gespräch p.p.* Während der italienischen Reise bildet Goethe den Begriff der „Gegenwart", die Anschauung von der Totalität der Gegenstände, vollkommen aus. Keine momentane Stimmung, veränderliche Beleuchtung, erwartungsvolle Vorstellung soll den Gegenstand verunklären. *Die Hauptsache ist, daß alle diese Gegenstände, die nun schon über 30 Jahre auf meine Imagination abwesend gewürkt haben und also alle zu hoch stehn, nun in den ordentlichen Kammer- und Hauston der Koexistenz herunter gestimmt werden. Ich lebe sehr diät und halte mich ruhig, damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen. Im letzten Falle ist man dem Irrtum weit weniger ausgesetzt als im ersten*[42], erklärt Goethe programmatisch. Das Wandellose, was dem jungen Goethe der erhöhte Augenblick gewährte, will er jetzt als unangreifbaren Besitz bestätigt wissen, der auf dem Typischen und Urbildlichen beruht. Die letzte Wendung zum Gesetzlichen, indem dieses nunmehr das Individuelle restlos durchdringt, vollzieht Goethe um das Jahr 1797. *Das Gesetz macht den Menschen. Nicht der Mensch das Gesetz* — heißt es maximenhaft am 25. Mai 1797. Es geht jetzt um die Darstellung der reinen Phänomene, die zuletzt als Resultate aller Erfahrungen dastehen. Nichts bleibt vereinzelt zufällig, sondern alles entfaltet sich aus einer stetigen Folge von Erscheinungen. Dieses Gesetzgeberische und Repräsentative, das sich in allen Goethischen Bereichen äußert, ist an den Aufzeichnungen zur Schweizerreise 1797 besonders deutlich abzulesen. Die Darstellung von Heidelberg belegt überaus anschaulich diese Ansicht des Generellen; gleich der Beginn ist aufschließend: *Die Stadt*

[42] W. A. III, 1, 227.

in ihrer Lage und mit ihrer ganzen Umgebung hat, man darf sagen, etwas Ideales, das man sich erst recht deutlich machen kann, wenn man mit der Landschaftsmalerei bekannt ist und wenn man weiß, was denkende Künstler aus der Natur genommen und in die Natur hineingelegt haben. [Diese Grundgedanken sind in den ästhetischen Programmschriften und in den erkenntnistheoretischen Abhandlungen dieser Jahre ausführlich behandelt; vor allem die Einleitung zu den *Propyläen* umreißt die Aufgabe des Schöpferischen; in diesem Zusammenhang darf auch auf das wichtige Paralipomenon zur *Farbenlehre* verwiesen werden: *Die Malerei ist für das Auge wahrer als das Wirkliche selbst, sie stellt auf, was der Mensch sehen möchte und sollte, nicht was er gewöhnlich sieht*[43].] *Ich ging in Erinnerung früherer Zeiten über die schöne Brücke und am rechten Ufer des Neckars hinauf. Etwas weiter oben, wenn man zurücksieht, sieht man die Stadt und die ganze Lage in ihrem schönsten Verhältnisse.... Die Brücke zeigt sich von hier aus in einer Schönheit, wie vielleicht keine Brücke der Welt. Durch den Bogen sieht man den Neckar nach den flachen Rheingegenden fließen und über ihr die lichtblauen Gebirge jenseits des Rheins in der Ferne. An der rechten Seite schließt ein bewachsner Fels mit rötlichen Seiten, der sich mit der Region der Weinberge verbindet, die Aussicht*[44]. Allein die Anschauung der Brücke vermag das Wesentliche von dem Welterfassen des alternden Goethe mitzuteilen; in diesem Falle kommt noch die Erinnerung hinzu, welche das Vergangene lebendig vergegenwärtigt, die dazu anhält, die Erfahrung auszubreiten und den Gegenstand in seiner ganzen Weite zu begreifen. In solcher Hinsicht darf man diese Brücke wohl jenen Gegenständen zurechnen, die *einen solchen Effekt hervorbringen ..., daß sie eigentlich symbolisch sind*, worüber sich Goethe an Schiller vernehmen läßt: *Das heißt, wie ich kaum zu sagen brauche, es sind eminente Fälle, die, wie in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen*[45].

Die Tagebuchführung nach 1800 wird eingeschränkter, oft bloß Briefschaften und Besucher verzeichnend; nur auf den böhmischen Reisen wird der Tageslauf ausführlich wiedergegeben. Indessen fehlt es nie an Einträgen, in denen die Erscheinungen auf das Allgemeine zurückgeführt und wieder mit ihren verzweigten Beziehungen erfaßt werden, um das Gültige nachzuweisen; Wirkung und Gegenwirkung sind als lebendiges, schaffendes Element begriffen, Simultanes und Sukzessives im beweglichen Gesetz berufen; sinnliche und geistig-seelische Phänomene werden als verwandt erkannt. Repräsentativ für diese Geisteshaltung ist die Aufzeichnung vom 25. Mai 1807: *Chromatische Betrachtung und Gleichnisse. Lieben und Hassen, Hoffen und Fürchten sind nur differente Zustände unsres trüben Inneren, durch welches der Geist entweder nach der Licht- oder Schattenseite hinsieht. Blicken wir durch diese trübe organische Umgebung nach dem Lichte hin,*

[43] W. A. II, 5.[2] S. 12. [44] W. A. III, 2, 86/89. [45] an Schiller, 16. August, 1797.

so lieben und hoffen wir; blicken wir nach dem Finstern, so hassen und fürchten wir. Beide Seiten haben ihr Anziehendes und Reizendes, für manche Menschen sogar die traurige mehr als die heitere. Man könnte diese Vergleichung auf eine anmutige Weise noch viel weiter fortsetzen. Jedes Phänomen ist schaffender Spiegel für ein anderes, daraus erklärt sich Bedingtes und Ursächliches vielfach völlig einsichtig; verborgene Zusammenhänge treten ans Licht und deuten das geheime Gesetz. Nichts ist isoliert, jegliches steht in einem unauflöslichen Zusammenhang. In allen Bereichen offenbaren sich dem Wissenden tiefste Erkenntnisse. Die Meisterschaft zeigt sich darin, daß selbst der skizzenhafte Umriß ein großartiges Ganzes bietet, das unerschöpfliche Anregung bewirkt, immer neue Anwendung erlaubt und fördernde Bezüge herstellt. Welchen Durchblick gewährt eine Notiz wie die folgende: *Betrachtungen über den Reflex von oben oder außen, gegen das Untere und Innere der Dichtkunst, z. E. die Götter im Homer nur ein Reflex der Helden; so in den Religionen die anthropomorphistischen Reflexe auf unzählige Weise. Doppelte Welt, die daraus entsteht, die allein Lieblichkeit hat, wie denn auch die Liebe einen solchen Reflex bildet. Und die Nibelungen so furchtbar, weil es eine Dichtung ohne Reflex ist; und die Helden wie eherne Wesen nur durch und für sich existieren* (16. November, 1808). Der ordnende Blick nimmt im Einzelnen das Verbindliche für das Ganze wahr, die Beobachtung mündet unwillkürlich in allgemeine Betrachtung. Auf der Fahrt von Hof nach Karlsbad geht die *Unterhaltung über Biographica und Ästhetica. Heroische, Reise-, Liebes-Motive, charakteristische einen gewissen Zustand bezeichnende. Ironische Ansicht des Lebens im höheren Sinne, wodurch die Biographie sich über das Leben erhebt. Superstitiose Ansicht; wodurch sie sich wieder gegen das Leben zurückzieht. Auf jene Weise wird dem Verstand und der Vernunft, auf diese der Sinnlichkeit und der Phantasie geschmeichelt; und es muß zuletzt, wohl behandelt, eine befriedigende Totalität hervortreten* (18. Mai, 1810). Ein anderes Beispiel bestätigt dieses durchgängige Verfahren, aus dem Besonderen das Generelle zu entwickeln, das Einzelne als Gleichnis des Allgemeinen zu begreifen: *Lindenstämme von unten auf sich verflächend, in der Gegend der Karlsbrücke. Sie scheinen Stockausschlag zu sein, aus sehr gesunden Stöcken vor geraumer Zeit abgeschlagener Linden, die im besten Wachstum waren. NB. Verflächung deutet immer auf einen mächtigen, ja gewaltsamen Trieb, der zum Ende der Vegetation, zu Entwicklung aller möglichen Gemmen hinstrebt und sie zuletzt auch, es sei nun als Blume oder Knospe, entwickelt* (21. Mai, 1810).

Das Persönliche stellt sich zunehmend gegenständlich dar; allein dieses Gegenständliche ist keinesfalls unpersönlich. Indem das Gesetzliche das Individuum und das Individuum das Gesetzliche vollkommen durchdringt, entfällt alle betonte Gegensätzlichkeit vom Einzelnen zum Gesamten. Das Persönliche ist ein „besonderes Ganzes"; im Reflex der Dinge und Begegnungen wird es sichtbar ohne jede Anmaßung. Es bedarf keiner umständlichen Vermittlung oder eingehenden Charakterisierung, vielmehr deutet alles selbstverständlich auf

sein Dasein. Das Zugleich von Nah- und Fernsicht, das den Tagebüchern etwas Unverwechselbares verleiht, bleibt aber erhalten, nur ist es derart weitgespannt, daß es nicht ohne weiteres faßbar wird. Im Auseinanderliegendsten wird das Entsprechende erkannt, jedes *Existierende ist ein Analogon alles Existierenden*[46]. Es ist ein Wesenszug des Gealterten, daß er mit einem Blick nicht so sehr das Nächstliegende erfaßt, sondern das Ferne, um erst dann das Erwartete nachzuholen. Hinzu kommt noch, daß alle ausgreifende Schilderung und unbefangene Erzählung zurücktritt hinter dem nur Wesentlichen; oft ist dieses selbst bloß angedeutet und das Entscheidende verdichtet, gleichsam als Chiffre zusammengefaßt. Ein Stichwort bezeichnet häufig das Resultat einer langen Überlegung, in einem knappen Hinweis erschöpft sich der Vorgang oder das Ereignis; eine typische Wendung umreißt einen Zustand oder ein Verhalten, eine Beschäftigung oder Nachricht. Nur sparsam und zurückhaltend werden Urteile ausgesprochen, selten ein Thema breiter ausgeführt. Indessen manifestiert sich das Weltgeisthafte des alten Goethe kaum anderswo so großartig wie in den Tagebüchern seiner beiden letzten Jahrzehnte, weil es dort in einer fast unbegreiflichen Nüchternheit sich vergegenwärtigt. In reinem Wesen verbreiten die Dinge den ganzen Lebenskreis um sich, denkbar Verschiedenstes begegnet sich im Umgang des Tages und empfängt dadurch eine ganz eigentümliche Zusammengehörigkeit. Unverwechselbar drängt sich eine Welt im Tag zusammen, und der Tag erweitert sich zur Welt. Welcher Horizont zeichnet sich am 15. August 1828 ab: *Maria Himmelfahrt, Napoleons Geburtstag. Das Botanische zu Papier gebracht. In dieser Angelegenheit mich durchaus beschäftigt. Manches überlegt und geordnet. Sonstiges vorbereitet. Den Weinberg nochmals besucht. Ingleichen Übersetzung von De Candolles Kapitel* [Organographie végétale] *nochmals durchgesehen. Abends einige Zeit auf der Terrasse, ingleichen Betrachtungen. Später Claudine von Villa Bella und Erwin und Elmire gelesen.* Geprägt persönlich und zugleich weltumfassend ist der Tag bezeichnet; Geistfernes und Unmittelbares, Gedachtes und Getanes, Beschäftigung mit fremdem und eigenem Werk — alles schließt sich zum Tag zusammen. Keine Scheidung erfolgt zwischen scheinbar Zufälligem oder Notwendigem, das unwiderrufliche Gepräge des Tages läßt sich nicht zerlegen. Es bleibt dabei gleich-gültig, aus welchen Elementen das Ganze hervorgeht, ob persönliche Begegnungen, geistige Beziehungen, schöpferische Leistungen, bemerkenswerte Gespräche, Reiseeindrücke den Sternenstand des Tages bestimmen oder ob Naturbetrachtung den Tag atmosphärisch verdichtet und unverlierbar gestaltet, eine Tages-Erfahrung, wie sie sich im folgenden darstellt: *Früh in der Morgendämmerung das Tal und dessen aufsteigende Nebel gesehen. Bei Sonnenaufgang aufgestanden. Ganz reiner Himmel, schon zeitig steigende Wärme. Mit Inspektor Sckell gesprochen über den letzten Aufenthalt der Herrschaft. Die neuangelegten Weinberge. Über die Gewinnung des Coelestins.*

[46] Goethe: *Maximen und Reflexionen*, ed. Hecker (Schriften der Goethe-Ges. Bd. 21), Weimar 1907, Nr. 545; zum Ganzen auch *MR* 1136, 1137.

Einiges diktiert zum Vorwort der Pflanzen-Metamorphose. Sodann fortgefahren in De Candolles Organographie zu lesen und anzunotieren, was auf die nächsten Zwecke hindeutet. Abends vollkommen klar. Heftiger Ostwind (8. Juli, 1828). Bei aller Tagesfülle verliert Goethe niemals den Überblick, die verschiedensten Anforderungen vermag er ins Rechte zu denken; jede Aufzeichnung gibt eine Urkunde, was man alles leisten kann, die Zeit ist wahrhaft sein „Besitz"; dies könnte schwerlich gleichnishafter erfaßt werden als durch den Eintrag des 82-jährigen: *Die letzte Sendung meiner Werke war vom Buchbinder gekommen. Meine Exemplare komplettiert und rubriziert. Andere ausgeteilt an die Freunde. Kam die Zelterische Erklärung wegen der Briefe gerichtlich ausgefertigt. Herr von Humboldt um 11 Uhr. Seine Reise durch das russische Reich in Gegenwart der Karte kürzlich erzählend, auch einige merkwürdige dort gewonnene Mineralien versprechend. Um 12 Uhr Frau Großherzogin, Demoiselle Mazelet. Die schwierige politische Lage des Augenblicks confidentiell durchgesprochen. Ich blieb in den vordern Zimmern und ließ im letztern einheizen. Mittag Ottilie. Allen Stadtklatsch durchgearbeitet, wobei denn doch gar hübsche novellenartige Verhältnisse zum Vorschein kamen. Ich fuhr in der neuen Beschreibung von Rom fort und freute mich der Niebuhrschen Fundamente. Von jener Gesellschaft mit großem Fleiß ergriffen, sich angeeignet und fortgebaut. Die 40 Bände der Sedez-Ausgabe in einer Reihe vor mir aufgestellt zu sehen, machte mir ein dankbar anerkennendes Vergnügen. Ich hatte das zu erleben nicht gehofft. Abends Oberbaudirektor Coudray. Ich ging mit ihm das Portefeuille italienischer Miscellen durch. Seine künstlerische Teilnahme, die das Würdige lebhaft ergreift, ist höchst angenehm. Er legte mir die wohlgeratenen Dekorationen zu dem neuen Zimmer der Frau Großherzogin vor. Später Ottilie, Zelters Briefwechsel vorlesend. Sodann die Kinder, gutwollend und artig* (27. Januar, 1831). Ein solcher Tag offenbart das großartige Ineinander der konzentrischen Lebenskreise; jeder ist für sich vollendet; der Kreis der eigenen Schöpfung, derjenige der welthaften Begegnung und der vertraulichen Besuche, der Lebenskreis der Residenz, derjenige der Häuslichkeit; jedem gibt er das Ganze und jegliches gewinnt Form, indem es objektiviert wird; selbst der Stadtklatsch erhält den anmutigen Rahmen des Novellistischen. Die Epochen wiederum treten zusammen zu einer Gegenwart, die das Gewesene und Gelebte gesteigert wiederspiegelt, sinnfällig nicht zuletzt in den 40 Bänden, welche den dichterischen Ertrag dieses unvergleichlichen Lebens bergen. Die Geographie von Rußland, die Beschreibung von Rom, die Dekorationen zu dem Zimmer der Großherzogin, das eigene Hauswesen, Fernstes und Nächstes erfährt die gemäße Beachtung. Ein solcher Tagesbericht ist aus der höchsten Altersübersicht erstattet; sie nimmt das Verwandte in allen Manifestationen wahr, im Vielfältigen das All-Eine, in der Welt das Ich, und dieses Ich gerät in die gegenständliche Sicht der Welt, die Welt in die greifbare Nähe des Individuellen. Dabei nehmen sich die Einträge lässig und völlig kunstlos aus; erst bei näherem Eingehen entdeckt man das unmerkliche Vorwalten des „Geistes", der Prämisse und Re-

sultat zugleich bietet, Lebenszeit und Zeiträume mühelos überblickt und begreift, im Selbstbesitz den Weltbesitz wahrnimmt, Vergangenes im Gegenwärtigen vereinigt, im Gegenwärtigen das Vergangene erhöht. Mit das Aufschließendste, was die Tagebuchaufzeichnungen bieten, ist der Einblick in das Verhalten Goethes, sein Ich nicht aufzugeben, indem er sich der Welt hingibt, vielmehr es gerade dadurch zu bewahren; bei aller Weltberührung und -durchdringung bleibt dem Persönlichen fast unmerklich und dennoch entschieden ein Raum ausgespart; immer wieder — im Alter zunehmend — findet sich abgehoben: *Sodann für mich... In Erinnerung vergangener Zeiten. Manches Angenehme aufgefrischt. Blieb für mich, einiges durchzusehen und vorzubereiten... Blieb sodann allein. Überdachte das Notwendigste. Erholte mich von einigem Unerwarteten. Nachher allein, im Hausgarten mich aufhaltend, manches bedenkend und vorbereitend.* So offenbart sich hier unwiderleglich vieles von dem verborgenen Für-sich-Sein Goethes, seine schweigsame Zurückhaltung; man begreift sein Verhältnis zur Welt, die er — nach einem bedeutenden Bemerken von Hofmannsthal — *als einen untrennbaren Annex des Ich empfand*[46a], ebenso aber auch die gegenständliche, ja gleichnishafte Haltung gegenüber den eigenen Lebensepochen. Die Tagebücher bezeugen zuletzt das geheimnisvoll offenbare Verhältnis von Ich und Welt, welches der 82jährige in dem Geständnis ausspricht, daß in hohen Jahren ihm alles mehr und mehr historisch wird: *ob etwas in der vergangenen Zeit, in fernen Reichen oder mir ganz nah vorgeht, ist ganz eins, ja ich erscheine mir selbst immer mehr und mehr geschichtlich ...*[47].

III.

Der Leser der Goethischen Tagebücher — vor allem nach 1797 — wird vielleicht mit Befremden das Schematische wahrnehmen, das durchgängig die Anlage bestimmt. Witterung, Lektüre, Besucher, Ausfahrten, Besprechungen, Brieflisten, Naturgegenstände, Theater — das alles erscheint mit einer unübertrefflichen Akribie und Regelmäßigkeit notiert. Keine Wiederholung ist ausgespart; Wege und Begegnungen, Begonnenes und Fortgesetztes, erweisen den typischen Charakter in der Wiederkehr. Es wäre völlig verfehlt, darin bloß etwas vordergründig Schematisches zu erblicken, vielmehr bestätigt sich darin auch eine Lebensgesetzlichkeit, jenes Behagen am Leben, das *auf eine regelmäßige Wiederkehr der äußeren Dinge*[48] gegründet ist. Ferner spricht sich in dieser andeutenden Kürze die unerläßliche Beschränkung aus, die dem Tätigen auferlegt ist, der die Forderung des Lebens täglich einlöst. Denn Goethe ist keineswegs wie etwa Wilhelm von Humboldt *reiner Zuschauer in der Welt*, der von sich bekannte, niemand hat so viel innere Muße, *als ich, weil diese Muße der*

[46a] Hofmannsthal: Aufzeichnungen, Corona IV, 1934 S. 714.

[47] an Wilhelm von Humboldt, 6. Dezember, 1831.

[48] *Dichtung und Wahrheit*, 13. Buch, Art.-G.-A. Bd. 10 S. 632; zum Ganzen auch E. R. Curtius: Goethes Aktenführung in Krit. Essays z. europ. Literatur, Bern 1954 S. 57—69.

eigentlich tiefe und klare Grund meines Lebens ist, über dem hin der ganze Ballast des Lebens, Geschäfte, Zwecke, Verhältnisse schwimmt, ohne den man wirklich zu leicht von der Empfindung hin und hergetrieben wird. Das tiefe und innere Verlangen, mich von ihm frei zu erhalten, hat mich denn auch gewöhnt, ihn mit Leichtigkeit fortzuwälzen, und meiner eigentlichen Natur nie nahe kommen zu lassen[49]. Derartige Vorbehalte sind Goethe wesensfremd, und seine Tagebücher bezeugen beispielhaft lebendig die Vereinigung von Tun und Denken; sie bieten keine Meditationen eines in bloßer Selbstbetrachtung Befangenen, der seinem Leben mehr beiwohnt, als daß er es führt, dem es mehr dazu dient, dem Leben auszuweichen, als es zu meistern; die Tagebuchaufzeichnungen eines Amiel und Grillparzer repräsentieren eine Ausflucht, die immer neue Vorwände erfindet, den Verlust der Lebensunmittelbarkeit sich zu verhehlen oder vor sich zu rechtfertigen. In end- und ziellosem Prozeß schleppen sie das unbewältigte Problem über Jahrzehnte hin. In solcher Hinsicht freilich bleiben die Goethischen Tagebücher unergiebig, sie erledigen das Problem in der Gestalt, den Prozeß im Resultat; das Fragwürdige führen sie auf das Ursächliche zurück: *Jeder der eine Konfession schreibt, ist in einer gefährlichen Falle, lamentabel zu werden, weil man nur das Morbose, das Sündige bekennt und niemals seine Tugenden beichten soll*[50]. Der 74jährige schließt die Aufzeichnung eines Tages mit der unüberbietbar gedrängten Übersicht: *Über verschiedenes Vergangene, Geleistete, Genossene und Gelittene* (14. Dezember, 1823). Ein Gespräch gibt ihm den Anlaß, eine Grundüberzeugung knapp zusammenzufassen: ... *politische Neuigkeiten durchgesprochen, sogar durchgescherzt. Immer das Beste, was man bei so großer Differenz der Ansichten und Meinungen tun kann* (19. Februar, 1826). Gelegentlich einer Übersetzung verdichtet sich die Erfahrung zu der Maxime: *Wenn sich der Übersetzer nicht in seinen Autor vertieft und verliebt, so kommt oft gerade bei den Hauptstellen etwas Spielendes und Unsicheres zum Vorschein, wodurch der intentionierte Eindruck, die absichtlichste Darstellung gestört wird* (28. Januar, 1828). Welche Erfahrung verbirgt sich hinter dem anspruchslosen Bemerken: *Sonstige bedeutende Resultate vieljähriger Betrachtungen* (22. Dezember, 1827). Eine lebenslange Umsicht erreicht jene Höhe, von der aus das Besondere unwillkürlich als das Allgemeine hervortritt; verborgene, sonst schwer durchschaubare Berührungen vergegenwärtigen sich selbstverständlich; freilich ist das fernsichtiger Altersweisheit Vorgegebene nicht leicht einzuholen und fordert vom Leser ein anspruchsvolles Nachvollziehen des Vielbezüglichen. Am 30. Februar 1831 legt Goethe seine Gedanken darüber nieder: *wenn man beim Auflösen der Probleme es den Menschen leicht macht, so hat man die Menge vor sich, und da zeigt sich denn allgemeine Überzeugung. Es ist den Männern vom*

[49] Wilhelm von Humboldt: Ges. Schriften, besorgt von der Preuß. Akad. der Wiss., ed. Leitzmann, Berlin 1903ff. Bd. 15 S. 453/54.

[50] W. A. III, 4, 121; dazu auch die einsichtigen Ausführungen von Gertrud Hager: Grundform und Eigenart von Goethes Tagebüchern, Deutsche Vierteljahrsschrift f. Litwiss. und Geistesgesch. (25) 1951 (S. 351—72) S. 352ff.

Fach nicht übel zu nehmen, wenn sie sichs bequem machen. Wenn man statt des Problems ein anderes hinsetzt, so denkt die gleichgültige Menge schon, es wäre ihr geholfen. Jeder sucht sich in seinem Fach zu sichern und läßt den andern auch zu, sich mit den ihrigen zu befestigen. So habe ich mit Verwunderung in ihrem Fache sehr konsequente, verständige, vortreffliche Männer gesehen, wie sie in andern Fächern das Absurdeste zugaben und nur sorgten, daß man ihre Kreise nicht störe. Auch in den Wissenschaften ist alles ethisch, die Behandlung hängt vom Charakter ab. Die bewährte Umsicht bestätigt sich nicht zuletzt in dem Abwägenden, aller Einseitigkeit Abgeneigten, das diese Aufzeichnungen durchwaltet, eine fest gegründete Sicherheit, dem Unmittelbaren gültig zu begegnen, das Tägliche als Resultat zu überblicken, indem noch das mögliche Vorurteil berücksichtigt wird. *Wir sind ja alle nur einzelne Personnagen, die nach unseren Prämissen richtig oder falsch urteilen. Niemand ist von dem einen gewiß und vor dem andern sicher, man muß lange leben und zwischen diesen beiden zu einer Art von Sicherheit gelangen* (19. Februar, 1831). Dieses souveräne Vermögen, Verhältnisse und Fragen, Zustände und Begebenheiten allein noch als Ergebnis festzuhalten, sie vollendet darzustellen, begünstigt den oberflächlichen Eindruck des Unpersönlichen, Spröden, ja gar Geschäftsmäßigen; eine solche Beurteilung aber führt am Entscheidenden vorbei, indem ihr entgeht, daß nur auf diese Weise jene unnachahmliche Übersicht möglich ist, daß der unvergleichliche Stil der Goethischen Tagebücher — wie überhaupt jeder Stil — auf dem Wesen der Dinge ruht. Die ordnende Gesetzlichkeit entsagt allem flüchtigen und verwirrenden Reiz der Erscheinung; die sich vielfach durchkreuzenden Begebenheitsreihen klären sich zu übersichtlichen „Verhältnissen", andrängende Fülle ordnet sich gesetzhaft im Wissen um das Analoge; darin gründen die Voraussetzungen für die Fähigkeit, schwierigste Komplexe formelhaft zu fassen, jene beispielhafte Abstraktion zu vollziehen zum Wesentlichen hin. Ein umfassender Lebens- und Geisteshintergrund erschließt sich in den charakteristisch wiederkehrenden Formeln: *Ordnen und Vorbereitung mancher Dinge, Morgiges bedacht und das Nötige eingerichtet, das nächste Notwendige besprochen, Bevorstehendes durchgedacht, mannigfaltige Geschäfte und Angelegenheiten durchgesprochen, nachts rückwärts und vorwärts das Notwendigste bedacht, ... innere und äußere Verhältnisse durchgesprochen, Rückkehr auf meine bisherigen Arbeiten, die dadurch abgeschlossen und rückwärts begünstigt werden.* Das Knappe und Spröde, das Distanzierte oder bloß Andeutende erweist sich jedoch keineswegs als ausdruckslos, als starre Gewohnheit; es gehört vielmehr zum Eigentümlichen der Goethischen Aufzeichnungen, daß im Gegenständlichen sich eine unnachahmliche organische Lebensbewegung und Lebensunmittelbarkeit birgt, die das Tägliche nie zum Alltäglichen herabwürdigt, das Einzelne nie fragmentarisch, mehr oder weniger zusammenhanglos, darstellt, sondern zu einer Tages-Welt zusammenschließt. Ein Vergleich mit dem Tagebuch der italienischen Reise 1775 von Lessing, mit den Londoner Tagebuchnotizen 1817/18 von Wilhelm von

Humboldt bestätigt diesen Sachverhalt ebenso eindrucksvoll wie ein Verweis auf die Tagebücher der Zacharias Werner, Platen, Grillparzer oder Hebbel. Es berührt ganz eigen, zumal an dem alternden Goethe, wie in allem gegenständlichen Bemühen, ordnendem Reflektieren ein unteilbarer Gemütszustand sich birgt, dessen verhaltene aber unaufhaltsame Leuchtkraft über vieles eine geheimnisvolle Heiterkeit breitet. Welcher Glanz liegt über dem Eintrag vom 14. Juni 1831: ... *Konzepte diktiert. Hofgärtner Fischer schickte eine bedeutende Merkwürdigkeit, eine Celosia cristata, aus deren unterem Stengelblatt sich eine kleine Blume entwickelt hatte. Fuhr mit Wölfchen in den untern Garten und verweilte daselbst. Der Tag war schön. Die Vegetation von übermäßiger Fülle. Die Rosen um das Haus im Aufbrechen... Die Abdrücke des Herrn Legationsrats Kestner, in Rom, überbracht durch Preller, gaben Gelegenheit zu vieler Betrachtung über die natürliche Heiterkeit der antiken Kunst...* In letzter Einfachheit ist die beglückende Fülle dieses Sommertags gefaßt; in drei Sätzen entfaltet sich Entzücken und Behagen aus genauer Beobachtung; die Meisterschaft Goethes offenbart sich darin, daß vollkommene Betrachtung nicht bloß sich selbst ausspricht, sondern zugleich die ganze Welt des Betrachters mit beruft. Natur und Kunst erhöhen sich in solcher Tagesspiegelung wechselseitig, die sommerliche Schönheit des Tags bietet der *natürlichen Heiterkeit der antiken Kunst* die angemessene Beleuchtung, und die Gebilde der Antike vergolden den Horizont des scheidenden Tages. Einfachheit ohne Förmlichkeit, auch dieses selten Selbstverständliche wird von abgeklärter Weisheit getragen. Die bildende Macht des Beobachtens, die alles Einzelne aus dem Ganzen versteht, das Ganze aus den organischen Voraussetzungen des Einzelnen begreift, erfahrungsvoll beides aufeinander bezieht, bewährt sich in allem; selbst eine metereologische Studie deutet geheimnisvoll-offenbar über sich hinaus, wie ein Karlsbader Eintrag bestätigt: ... *Um halb viere gegen die Egerbrücke. Wundersam wolkiger Himmel. Auf blauem Grunde gehäufte Wolken, sich an den zusammenstoßenden Enden in luftige Streifen auflösend. Ostwind... Fortdauernder Wolken-Streif-Zug von Osten nach Westen, Donner; in den feinen, wie mit Besemen hingekehrten, leichten, weißlichen Luftstrecken Regenbogen, der sich auch über den blauen Himmel erstreckte, zum Zeichen unmerklicher Verdunstung. Nach Sonnenuntergang stiegen von Morgen noch Cumulus auf. Halb achte nach Hause. Der Himmel rein, in Osten Wetterleuchten. Durch den Dunststreifen war Jupiter klar zu sehen* (11. September, 1819).

Zahlreiche Anekdoten und lebensvolle Betrachtungen bezeugen neben beseelten Schilderungen das Goethe eigene Vermögen, Inniges im Förmlichen auszudrücken; das überlegene Einverständnis des Alters, ein scherzhaftes Gleichnis, hinter dem er mit Vorliebe das Problematische verbirgt, das bedeutungsschwer Unscheinbare und schalkhaft Beziehungsvolle gibt beispielhaft einem Bemerken wie dem folgenden ein unnachahmliches Gepräge: *Spazieren gefahren mit den Knaben, welche beide mit dem lustigsten Wetteifer ihre theatra-*

lischen Tendenzen, Teilnahme, Unternehmungen und Pläne auf das Lebhafteste vortrugen, als wahrhafte Poeten sich darstellend, indem wenn der andere sich mit Enthusiasmus erging, der eine sich ins Gähnen verlor, u. wenn dieser an die Reihe kam, der andere pfiff (21. Februar, 1831). Das Unerschöpfliche und Vielfältige der Tagebuchaufzeichnungen gestaltet sich in solchem Betrachten ebenso gültig wie jenes Vermögen, das Augenblickliche über den Augenblick zu erheben, das Individuelle niemals Ich-befangen, sondern gegenständlich-allgemein aufzufassen. Gegenüber der hohen Schiller-Wendung: *was sich nie und nirgends hat begeben, das allein veraltet nie*, vertreten die Tagebücher mit am sinnfälligsten die Goethe-Haltung: was sich täglich und überall ereignet, was sich beständig wieder-begibt, bleibt alterslos Gegenwart. Erst aus diesem Gesichtspunkt läßt sich die unvergleichbare Leistung der Aufzeichnungen ermessen. Selbstverständlich bewältigen sie allen Stoff; sie umgreifen das Flüchtige und das Überdauernde; indem es als Ganzheit des Tages gefaßt ist, integriert es sich zu einem unangreifbar Gültigen. Ein beliebig ausgewählter Eintrag, etwa derjenige vom 9. Januar 1832 belegt, wie sich der Tag lebendig erhält: *Brief von Zeltern, Ankunft der Doris auf den Dienstag verkündigend. Kam die Theaterchronik zu Wölfchens großer Zufriedenheit. Mehrere Konzepte in mannichfaltigster Angelegenheit. Angenehme Sendung von Hirt. Es ist doch immer das Erfreulichste, wenn man die ältesten Freunde, mit denen man im Zwischenleben wohl divergierte, am Schlusse wieder sich gegen einander neigen sieht. Man kommt niemals so weit mit ihnen aus einander als mit den Späterzeitigen. Der Aufsatz des Übergangs aus dem Farrenkraut zum Kaktus bildet sich immer besser aus. Das Schreiben des Grafen Sternberg regte mich an. Der empirische Geschäftstag spielte seine Ifflandische Komödie fort. Mittag mit der Familie. Nach Tische Konzepte revidiert. Sur la Politique rationelle. Par A. de Lamartine. Bruxelles 1831. Äußerst gut- und schwachmütig, wie der feuchte Wind durch Herbstesblätter säuselt. Abends Ottilie. Ich las ihr den Schluß des ersten Akts von Faust vor. Wir besprachen die zunächst aufzuführenden Charaden.* Weder eine Blässe des Abgezogenen, noch die Abhängigkeit von der Stimmung wird in dieser Aufzeichnung sichtbar; nichts erscheint stilisiert, aber auch nichts willkürlich, oder problematisch. Das Wesentliche ist bewahrt, die flüchtige Erscheinung mit bleibenden Gedanken bedacht; das Einzigartige indessen erfüllt sich vornehmlich auch darin, daß alles Persönliche aus dem Bannkreis des Subjektiven, Selbstgefälligen oder gar Selbstsüchtigen befreit sich in „reiner" Gegenständlichkeit darstellt.

IV.

Die Form des Tagebuchs verführt wie kaum eine andere zur Selbstbespiegelung, zu einer ausschließlichen Selbstaussprache. Nicht selten kommt es zu einer von allem Äußeren möglichst abgelösten Wesensergründung; *ein Untertauchen der Seele in der Betrachtung, und das Tagebuch ist ja nur eine Sammlung mit der*

Feder in der Hand[51] — so hat es bezeichnenderweise Amiel verstanden, der bei der Lektüre seiner zahllosen Hefte sich eingestehen mußte: *Das Tagebuch ist ein bequemes Ruhekissen ... es folgt allen Launen und Windungen des Innenlebens und hat keinerlei Ziel vor Augen ... Es wird niemandem nützen, und selbst mir hat es mehr dazu gedient, dem Leben auszuweichen als es zu meistern. Das Tagebuch ersetzt den Vertrauten ... das Werk, es ersetzt Vaterland und Publikum. Es ist ein Betäubungsmittel, eine Ausflucht. Aber dies Faktotum, das alles ersetzt, leistet nichts*[52]. Darin zeichnet sich freilich die äußerste Grenzmöglichkeit ab, indessen bestätigen die Tagebücher von Grillparzer das Verführerische, nur daß bei ihm im dichterischen Werk sich das Gleichgewicht herzustellen vermag. Die wertherischen Tagebuchaufzeichnungen von Platen zeigen wiederum, wie bereitwillig Klage, Unmut, Ungenügen sich darin verbreiten. In anderer Weise prägt das Ichsüchtige die Tagebücher Hebbels, die absichtsvoll, *künftigen Biographen zu Gefallen*, angelegt sind. Demgegenüber hebt sich die Goethische Haltung völlig ab. Selbst das naheliegende Pietistenerbe, Erziehung zur Selbstbetrachtung, worin der Ursprung zahlreicher Bekenntnis-Tagebücher wurzelt, bestimmte nirgends die Blickrichtung Goethes; vielmehr war in ihm ein Mißtrauen wirksam gegen *die große und so bedeutend klingende Aufgabe: erkenne dich selbst.* Sie kam ihm immer verdächtig vor, *als eine List geheim verbündeter Priester, die den Menschen durch unerreichbare Forderungen verwirren und von der Tätigkeit gegen die Außenwelt zu einer falschen Beschaulichkeit verleiten wollten*[53]. So halten sich die Goethischen Tagebücher von allem Ichsüchtigen frei, von dem bloß Selbstbezogenen fern, gemäß der Grundeinsicht: *Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich in ihr gewahr wird.* Stufenweise freilich vollzieht sich dieses gegenständliche Selbstgewahren und Selbstgestalten, obwohl die frühe Hellsichtigkeit im Sich-zu-bestimmen-Wissen erstaunlich ist. Die Tagebücher bleiben dabei nicht innerhalb des Gesamtwerkes — wie man vermuten könnte — eine Stufe zurück, vielmehr bezeichnen sie in der Entwicklung nicht selten sogar eine Vorstufe. Welche „Welt" stellt sich bereits in den Straßburger *Ephemerides* 1770/71 vor, in der sich der junge Goethe gewahr wird: Antike und Gegenwart, Jus und Alchemie, Natur und Kunst. Bei aller Vielfalt von Auszügen und Bemerkungen läßt sich doch die persönliche Wahl erkennen, eine individuelle Auseinandersetzung mit dem Gebotenen; es darf doch auch als ein frühes gegenständliches Sich-Bekennen gelten, wenn Goethe aus *De Imitatione Christi* des Thomas a Kempis den Satz auszieht: *Occasiones hominem fragilem non faciunt, sed qualis sit ostendunt* (I, 16)[54]. Entsprechend vermag der junge Goethe ein Anliegen unbefangen und welthaft gültig als Resultat zusammenzufassen: *Es ist schwer für*

[51] Amiel: Blätter aus dem Tagebuch a.a.O. S. 200.
[52] Amiel, a.a.O. S. 270.
[53] *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort*, Art.-G.-A. Bd. 16 S. 879/80.
[54] Der junge Goethe, Neue Ausgabe, ed. Morris, Leipzig 1909ff. Bd. 2 S. 38.

einen unbilligen Mann einen billigen Biographen, besonders unter seinen Zeitgenossen zu finden[55]. Bei aller inneren Bewegtheit und dem Gefühlsbestimmten, was in den Aufzeichnungen der frühweimarer Jahre mitschwingt, zeichnet sich doch auch schon das gegenständliche Urteilsvermögen ab, das die selbstbefangenen Täuschungen erkennt und im Drang der Empfindungen und Eindrücke sich von allem Verwirrenden zu sondern vermag, um unbedingt über das eigene Wesen zu entscheiden und selbstschöpferisch gegenüber den Begegnungen sich zu behaupten. Wie gegenständlich weiß der 28jährige sein Ich zu umkreisen: *. . . die Kluft zwischen mir und denen Menschen allen fiel mir so graß in die Augen, da kein Vehikulum da war . . . Gern kehr ich doch zurück in mein enges Nest, nun bald in Sturm gewickelt, in Schnee verweht. Und wills Gott in Ruhe vor den Menschen, mit denen ich doch nichts zu teilen habe. Hier hab ich weit weniger gelitten als ich gedacht habe, bin aber in viel Entfremdung bestimmt, wo ich doch noch Band glaubte* (8. Oktober, 1777). Mit welcher Umsicht wiederum vermag Goethe sich in der Gesellschaft, die Gesellschaft in sich wahrzunehmen, sich gleichsam zwischen sich selbst und seine Erscheinung zu stellen, indem er ausführt: *Leidlich reine Vorstellung von vielen Verhältnissen. Mit Knebeln über die Schiefheiten der Sozietät. Er kam drauf, mir zu erzählen wie meine Situation sich von außen ausnähme. Es war wohl gesagt von außen. — Wenn man mit einem lebt, soll man mit allen leben, einen hört, soll man alle hören. Vor sich allein ist man wohl reine, ein anderer verrückt uns die Vorstellung durch seine, hört man den dritten, so kommt man durch die Parallaxe wieder aufs erste Wahre zurück*[56].

Ganz aus der Gesinnung des Sich-Gegenständlichen heraus versteht sich das Verhalten gegenüber jenen Lebensereignissen unmittelbarster Betroffenheit. Alles Ausbrechende ist vermieden, alles nur Persönliche abgedämpft; nie wird dem Schmerz völlige Herrschaft eingeräumt. Der 16. Juni 1777 verzeichnet: *Brief des Tods meiner Schwester. Dunkler zerrissener Tag.* Der Vollzug des 19. Oktober 1806 begnügt sich mit dem lakonischen Bemerken: *Trauung.* Die Tagebücher bestätigen nachdrücklich das unentwegte Bemühen, alles persönlich Beklommene aus schwankender Erscheinung zurücktreten zu lassen, eine Selbst-Bildung von der Ordnung, die der verbindlichen Weltordnung völlig zu entsprechen vermag, eine Selbstüberwindung, die allem Beglückenden und Gefährdenden zu begegnen weiß, das Unmittelbare der Willkür, dem verunklärenden, verunstaltenden Moment der Überwältigung, zum Gegenständlichen entrückt. Solches Von-sich-Absehen ist vielleicht die schwierigste Form der Entsagung, allein nur durch dieses Entsagen entsteht die unvergleichliche Lebens-Form Goethes. Dieses vielfach mißdeutete Sich-Fernhalten von allem Leidseligen bedeutet keineswegs unberührbare Kühle oder Empfindungsfremdheit; um diese Lebensleistung

[55] Der junge Goethe a.a.O. Bd. 2 S. 34; für diese Entwicklung auch Baumann: Maxime und Reflexion als Stilform bei Goethe, Karlsruhe 1949.

[56] W. A. III, 1, 74; unschwer lassen sich die Beziehungen zur Dichtung, etwa zur *Harzreise im Winter*, erkennen.

U OF I
LIBRARY

zu ermessen, muß man sich einen Eintrag wie denjenigen vom 6. Juli 1816 vergegenwärtigen: ... *Nahes Ende meiner Frau. Letzter fürchterlicher Kampf ihrer Natur. Sie verschied gegen Mittag. Leere und Totenstille in und außer mir. Ankunft und festlicher Einzug der Prinzessin und Bernhards. Hofrat Meyer. Riemer. Abends brillante Illumination der Stadt. Meine Frau um zwölf nachts ins Leichenhaus. Ich den ganzen Tag im Bett.* Es gehört zum Ergreifendsten, wie Goethe in aller Schmerzbedrängnis sich zusammenrafft, der Forderung des Tages gerecht zu werden, wie er die Haltung der Selbst- und Weltverantwortung zu wahren weiß, wie besonnen seine Lebensform jeglichem Ereignis das Endgültige abgewinnt; kein fruchtloses Hadern mit dem Unwiderruflichen, vielmehr ein Sich-Berufen, das Verlorene wiederzufinden, wieder zu erschaffen. Das Tagebuch, welches Klagen besonders entgegenkommt, welches die Äußerungen des Unmuts und Ungenügens fortgesetzt begünstigt, besitzt auch in dieser Hinsicht aufschließende Bedeutung; ein Blick auf Platen, Grillparzer, Amiel erweist, daß Klage und Anklage bei ihnen den überwiegenden Raum beanspruchen, Unlust und Hypochondrie, ein formloses Sichgehenlassen; darum der völlige Mangel an „Welt", an „Gegenständlichkeit" und an reiner „Gegenwart" in diesen Büchern. In Goethischer Gegenwart, die Künftiges voraus lebendig begreift, liegt eine unschätzbare Heilkraft; lebendige Einheit macht ihre Grundeigenschaft aus, wie es tiefgründig maximenhaft gefaßt ist: *Weil nun alle ... Wirkungen im gleichen Zeitmoment zugleich vorgehen, so kann alles und jedes zu gleicher Zeit eintreten. Entstehen und Vergehen, Schaffen und Vernichten, Geburt und Tod, Freud und Leid, alles wirkt durcheinander in gleichem Sinn und gleicher Maße; deswegen denn auch das Besonderste, das sich ereignet, immer als Bild und Gleichnis des Allgemeinsten auftritt*[57]. Darauf beruht auch das Typische, das den Stil der Goethischen Tagebücher seit der Rückkehr aus Italien zunehmend formt und sich mit seinem Persönlichen vollkommen vereinigt. Aus dieser Voraussetzung erst erschließen sich die Aufzeichnungen ganz, versteht man das Unvergleichliche eines 10. November 1830: *Fuhr in dieser Arbeit fort* [*Aus meinem Leben*, vierter Teil] *und schrieb einiges nur Schematisierte ausführlicher. Nachher an den Medaillen rangiert. Die Betrachtungen vom Morgen fortgesetzt. Gegen Abend Herr Geh. Rat von Müller und Hofrat Vogel, mir mit möglichster Schonung das in der Nacht vom 26. bis 27. Oktober erfolgte Ableben meines Sohns in Rom zur Kenntnis zu bringen; worauf denn Nachstehendes teils mitgeteilt, teils überlegt wurde. — Herrn J. W. Reichel, Augsburg, den 38. Band der kleinen Ausgabe.* — Selbstbeherrscht ist die Haltung des „Gegenständlichen" gewahrt, das Unbegreifliche als Ereignis gefaßt, der Schatten nur im Reflex wahrnehmbar, wenn die nächsten Tage darauf hindeuten: *Auch bedeutende Familiennotizen diktiert ... Fuhr mit Ottilien ums Webicht ... Später mit Ottilien. Einiges wegen künftigen Abendunterhaltungen besprochen* (11.-15. November, 1830). Nur in solcher Mittelbarkeit pflegt Goethe das Schmerzlichste zu berühren; er entrückt es auf

[57] *MR* 571.

die ihm eigene Weise, indem er den unzerstörbaren Zusammenhang des Lebens- und Weltgangs herstellt. Alles Jähe ist dadurch vermieden, alles Augenblickliche aus dem Blickpunkt des Endgültigen betrachtet; so gewinnt das Schicksalhafte den Charakter des bereits Vollzogenen, das längst Vollzogene wiederum verharrt lebendig; darum findet sich in diesen Aufzeichnungen wenig, was bloß „aktuell", allein auch gar nichts, was nur „abgelebt" erscheint. Ein solcher Überblick bestätigt wiederum die *Divan*-Haltung *Im Gegenwärtigen Vergangnes*, indem Goethe sein Wesen und Erfahren „historisch" anzusehen vermag, wird das „Gegenständliche" verbürgt. Eng damit verknüpft ist jener gewisse *realistische Tic*, der in der innersten Natur Goethes begründet ist, seine Existenz, seine Handlungen und Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken[58].

Vielsagend bemerkt der 81jährige zum Kanzler von Müller: *Die wahre Geschichte der ersten zehn Jahre meines weimarischen Lebens könnte ich nur im Gewande der Fabel oder eines Märchens darstellen ... Kommt doch jener Kreis, wo auf hohem Standort ein reines Wohlwollen und gebührende Anerkennung (durchkreuzt von den wunderlichsten Anforderungen), ernstliche Studien neben verwegensten Unternehmungen und heiterste Mitteilungen trotz abweichender Ansichten sich betätigen, mir selbst, der das alles miterlebt hat, schon als ein mythologischer vor*[59]. Die Tagebuchaufzeichnungen dieses Jahrzehnts bieten nun Skizzen zu diesem ungeschriebenen Lebensmärchen; ein Vergleich mit den innigsten Lebenszeugnissen dieser Jahre, den Briefen an Charlotte von Stein, ergibt, daß manches geheimnisvoll Offenbare nur dem Tagebuch vertraut worden ist. Indessen schließt Goethe jenes Altersgespräch mit dem Bemerken: *was ich geworden und geleistet, mag die Welt wissen; wie es im einzelnen zugegangen, bleibe mein eigenstes Geheimnis.* In seltenem Grade war es Goethe eigen, Geheimnisse zu bewahren, nicht nur vor anderen, sondern auch vor sich selbst. Nirgendwo warten die Aufzeichnungen mit Überraschungen auf, vielmehr belegen sie das Zurückhaltende, die Scheu vor allem Zudringlichen, die Achtung vor dem Unaussprechlichen: *Was ich trage an mir und andern sieht kein Mensch. Das Beste ist die tiefe Stille, in der ich gegen die Welt lebe und wachse und gewinne, was sie mir mit Feuer und Schwert nicht nehmen können*[60]. Eine Notiz des 30jährigen deutet auf die lebenslange Grundhaltung hin: *Es ziemt sich nicht, diese innern Bewegungen aufzuschreiben*[61]. Gleichsam als fernes Echo lesen sich die Einträge des 82jährigen: *Anderes Geheime bedenkend*[62]. *Wichtige Betrachtungen ins Allgemeine und Besondere. Frage, ob man sie nicht aus dem Stegreife diktieren und*

[58] an Schiller, 9. Juli, 1796; für diese entscheidende Wendung immer noch wesentlich G. Gervinus: Über den goethischen Briefwechsel, Leipzig 1836 S. 136ff. Wie Goethe in der bildenden Kunst im *Gegenwärtigen das Vergangene* aufweist, zeigt u.a. der Aufsatz *Ruysdael als Dichter* (1816).

[59] zum Kanzler von Müller, August 1830, Art.-G.-A. Bd. 23 S. 720.

[60] W. A. III, 1, 118/19.

[61] W. A. III, 1, 98; dazu Ernst Bertram: Goethes Geheimnislehre in: Deutsche Gestalten, Leipzig 1934 S. 81ff.

[62] W. A. III, 13, 59.

alsdann sekretieren sollte . . .[63]. Auch darin bewahrt Goethe sich gegenständlich, daß er die Geheimnisse seines Ich hütet, daß er selbst in seinem Tagebuch die vielberufene Eigenschaft des bewußten Verschweigens übt. Jeder zudringlichen Neugier abhold, bleibt er von dem Glauben durchdrungen, daß man die Geheimnisse des Lebenspfades nicht offenbaren kann, daß ein Deuten das Höchste ist, daß aber auch der Mensch noch sich selbst ein Geheimnis bleiben muß. Auch die „Geistesepochen" des Individuums, wie diejenigen der Welt bedürfen zu ihrem Gedeihen des geheimnisvoll Unbegreiflichen.

Was die über ein Halbjahrhundert geführten Tagebücher für Goethe bedeutet haben, bleibt etwas Einzigartiges; er sah sich nicht allein dem unmittelbaren Leben gegenüber, sondern sein gelebtes Leben blieb ihm gegenwärtig, bewahrte sich als Form beständig; viele seiner biographischen Unternehmen sind wiederholte Spiegelungen der Tagebuchaufzeichnungen; das übersichtlich Niedergelegte wird in lebhafter Erinnerung abermals gespiegelt und kann nun dem Dichter eine *werte, belebende Gegenwart erneuern*[64]. Indem er täglich selbstbezeugtem Leben gegenübersteht, ist er schaffender Spiegel seiner eigenen Gestalt, darf er den Hochgewinn gesteigerter Wahrnehmung erfahren; das verleiht den selbstbiographischen Dichtungen das unnachahmlich Gültige, dem Dichter wiederum gewährt es jene erhöhte Sicht, sein Wesen als das Schicksal eines Dritten anzusehen. In der zusammenfassenden Knappheit wiederholen sich die Einträge: *Alte Tagebücher vorgesucht. Biographische Übersichten* (12. Oktober, 1809). *Tagebücher vergangener Jahre aufgesucht* (14. Oktober, 1809). *Gegen abend schillersche Korrespondenz von 1802 ineinander geschaltet. Auch in den Tagebüchern nachgeschlagen und jener Zeiten mich erinnert* (11. Juli, 1824). Bildner und Gebilde steigern sich wechselseitig zum Gleichnishaften; Nahes gleicht Fernem, Persönliches Allgemeinem, eine Naturbeobachtung kann ein Selbstbekenntnis bergen, und ein individuelles Erlebnis vermag sich welthaft gegenständlich auszuformen. Die Gegenwart erweist sich als höchste Möglichkeit eines Selbstbesitzes, indem durch sie alle Lebensepochen erkannt, verknüpft und gedeutet werden. Wenn der 74jährige sich als *Epitomator* seiner selbst bezeichnet, wobei es *noch lustiger* sei, ein vorliegendes Leben als ein vorliegendes Buch auszuziehen[65], so gehört eine solche Äußerung, wie die Vermächtnisdichtung des *Faust* II, zu jenen *sehr ernsten Scherzen*, von denen der todnächste Brief in einer seltenen Stunde spricht, *wo man sich die Geheimnisse des Lebens vergegenwärtigen mag*[66]. Geheimnisvoll offenbar wird damit das *alte Symbol* heraufberufen; indem es sich selbst darstellt, deutet es Goethe ganz: *Die Zeit ist mein Besitz, mein Acker ist die Zeit.*

[63] W. A. III, 13, 44: vgl. die Äußerung zum Kanzler v. Müller am 28. Juni 1830.
[64] *Wiederholte Spiegelungen*, Art.-G.-A. Bd. 16 S. 822.
[65] an Sulpiz Boisserée, 27. Jänner, 1823.
[66] an Wilhelm von Humboldt, 17. März, 1832.

Schillers Philosophie des Schönen.

Von

Hermann Röhrs (Hamburg).

I.

Der Hinweis Diltheys, daß die Entwicklungsgeschichte eines Systems immer auf ein *Letzt-Persönliches*, auf *eine Art zu leben und zu sehen* zurückgehe, bestätigt sich auch an Schillers *Philosophie des Schönen*. Es ist in der Geistesgeschichte wohl einmalig, wenn der nach der Gestaltung des *Fiesco* und *Don Carlos* auf den Höhepunkt seines Schaffens gelangte poetische Genius während der nächsten sechs Jahre vom Frühjahr 1789 bis zum Sommer 1795 den *beschwerlichen Weg philosophischer Spekulation* beschreitet. Dennoch ist es kein Umweg, der den Dichter von seiner eigentlichen Sendung abführt, sondern eine durch seine innerste Wesensart *zu leben und zu sehen* geforderte Notwendigkeit, um eine letzte Antwort auf die Frage nach dem hohen Amt des Künstlers zu erlangen. Diese tieferen Zusammenhänge hat kein anderer so klar erkannt wie Goethe, wenn er über Schiller schreibt: *Es war nicht seine Sache mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren, vielmehr mußte er über jedes, was er tat, reflektieren.*

Dieser philosophische Zug zur Selbstreflexion und zu umfassenden Deutungen reicht wohl mit seinen tiefsten Wurzeln bis auf den sittlichen Ernst als väterliches Erbteil zurück. Er bleibt ein Grundakkord, auf den das Leben des Dichters abgestimmt ist. Schon früh mußte er sich im steten Kampf mit den beengenden Verhältnissen darin bewähren, diese äußere Wirklichkeit durch die Aufzeigung ihrer letzten Zusammenhänge zu überwinden: *Nur der Körper eignet jenen Mächten, Die das dunkle Schicksal flechten; Aber frei von jeder Zeitgewalt, Die Gespielin seliger Naturen, Wandelt oben in des Lichtes Fluren Göttlich unter Göttern die Gestalt. Das Ideal und das Leben* in seiner hintergründigen Polarität von Geworfenheit und Aufgerufensein, von faktischem Dasein und ideierendem Möglichsein ist ein derartig *letzt-persönliches* Anliegen.

Hier gründet zugleich das Prinzip der Selbstbestimmung, das für Schiller als Kern der Schönheit und der Sittlichkeit das gestaltete Leben ausmacht. So entstanden in der bedrückenden Atmosphäre der Militärakademie die philosophisch-medizinischen Dissertationen: *Philosophie der Physiologie* und *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (1779 und 1780), in denen er bereits die geistig-sittliche Sonderstellung des Menschen im Kosmos auszugrenzen versucht. Von ihnen führt ein gerader Weg zu der *Theosophie*, den *Künstlern* und den eigentlichen philosophischen Schriften. Überall klingt aber die Grundstimmung an, die am klarsten in der Schrift *Über das Erhabene* formuliert wurde, daß die geistig-sittliche Kraft des Menschen

mächtiger sei als der stärkste physische Widerstand, den die *Tücke des Verhängnisses* bereiten mag.

Das Verbindende in allen diesen Schriften ist die Frage nach der Aufgabe der Kunst und dem Wesen des Kunstschönen als Grundproblemen des schaffenden Künstlers. Das Besondere in den kunstphilosophischen Reflexionen Schillers ist es aber, daß sie eingebettet sind in eine umfassende *anthropologische Schätzung*. Erst im Zusammenhang mit der Frage nach der Bestimmung des Menschen überhaupt erwartet Schiller eine Antwort auf die Frage nach der Sendung der Kunst. Dieser anthropologische Ansatz macht den denkerischen Elan seines Philosophierens aus, der ihm erlaubt, sich großzügig über Subtilitäten hinwegzusetzen, weil es ihm um den Menschen geht. Darum klingt auch der kunsterzieherische Gedanke selbst in den Schriften mit an, die thematisch scheinbar ganz auf die *Analytik des Schönen* abgestimmt sind. Nur die Akzentuierung ist verschieden, soweit eine Periodizität des philosophischen Stadiums bei Schiller überhaupt möglich ist.

Schon in den frühen philosophisch-medizinischen Schriften steht die anthropologische Frage als eine erste philosophische Orientierung im Vordergrund. Schiller scheint diese Schriften später nur als einen Jugendversuch angesehen zu haben, denn er ließ sie in die Ausgabe seiner Werke, die Körner für den Freund besorgte, zunächst nicht aufnehmen. Das philosophische Grundanliegen dieser Schriften als eine Vororientierung über die Stellung des Menschen im Kosmos und über die *Mittelkraft* zwischen Geist und Materie bleibt auch in der 1786 in der *Rheinischen Thalia* erschienenen *Theosophie des Julius*, wie in allen späteren Schriften erhalten. Aber erst in den *Künstlern*, die er im Winter 1788/89 verfaßte, hebt sich neben dem philosophisch-anthropologischen Grundanliegen die kunstphilosophische Fragestellung nach der Aufgabe des Künstlers klarer ab.

Wenn auch in den *Künstlern* unter dem Einfluß der eigenen historischen Studien und der teleologischen Geschichtsbetrachtung Kants die umfassende geschichtsphilosophische Idee einer allgemeinen Entwicklung des Menschengeschlechts und die Frage nach der Priorität von Kunst oder Wissenschaft im Vordergrund stehen, so ist ein *letzt-persönliches* Ringen um Aufschluß über die eigene künstlerische Mission nicht mehr zu überhören. Auf diesem breiteren Fundament findet auch die Frage nach der Mittelkraft eine Antwort. *Nur durch das Morgentor des Schönen drangst du in der Erkenntnis Land* . . . Die Schönheit als die sinnlich-verhüllte Wahrheit stellt das Bindeglied zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit des Menschen dar: sie veredelt die Sinnenwelt, so daß der von dem Schönen geleitete Mensch der Pflichtengebote nicht mehr bedarf, weil er sie aus unmittelbarer Neigung erfüllt, ohne sie bewußt erkannt zu haben. Der ästhetische Zustand ist die Voraussetzung für jede menschliche Vollendung überhaupt, weil der Mensch sich nur hier als Ganzheit erlebt.

Die *Künstler* enthalten daher in nuce schon jene umfassende Thematik, auf die dann die Schriften der eigentlichen philosophischen Periode — die *Kallias-*

Briefe, Über Anmut und Würde, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen und *Über naive und sentimentalische Dichtung* — abgestimmt sind. Ihre Schlüsselstellung blieb Schiller immer bewußt, so daß er eine Anregung Körners zu einer Revision der Gedichte noch am 27. Mai 1793 mit den Worten kommentieren konnte, daß er *noch sehr viel philosophisch-richtiges* in den *Künstlern finde, und darüber ordentlich verwundert* sei.

Diese Aussage ist wichtig für den Aufweis der frühen Eigenständigkeit und Sonderart im Philosophieren Schillers. Ergänzen ließe sie sich durch die Worte des Julius *mein Herz suchte sich eine Philosophie, und die Phantasie unterschob ihre Träume. Die wärmste war mir die wahre.* Oder durch die Stelle aus dem Brief vom 25. Mai 1792 an Körner: *Eigentlich ist es doch nur die Kunst selbst, wo ich meine Kräfte fühle; in der Theorie muß ich mich immer mit den Prinzipien plagen; da bin ich bloß ein Dilettant. Aber um der Ausübung selbst willen philosophiere ich gern über die Theorie*[1]. Und noch 1793 nach der Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants bekennt er im ersten Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* freimütig, daß er, *wenig geübt im Gebrauch schulgerechter Formen ... kaum in Gefahr* sei, sich *durch Mißbrauch derselben an dem guten Geschmack zu versündigen.*

Selbst wenn das dichterisch Eigenwillige von diesen Aussagen vorsichtig abgetragen wird, bleibt immer noch die sachlich wichtige Feststellung, daß Schiller sich nicht auf die philosophiegeschichtliche Akribie verpflichtet fühlte, sondern daß das Philosophieren für ihn eine letzt-persönliche Frage des Künstlers war. Seine Schriften zeugen von einem unmittelbar originalen Philosophieren aus der Situation des schaffenden Künstlers, der Aufschluß sucht über die letzten Fragen des Menschen und der Kunst. Auch philosophierend bleibt er Künstler, der frei über das philosophiegeschichtliche Material verfügt.

Darum kann Schiller am 16. Mai 1790 an Körner schreiben, daß er neben dem *Privatum über die Universalgeschichte* noch ein *Publikum über Ästhetik* lese — *um doch für meine zweihundert Thaler etwas zu tun* —, zu dem er kein *ästhetisches Buch* heranziehe. *Mich vergnügt es gar sehr, zu den mancherlei Erfahrungen, die ich über diese Materie zu machen Gelegenheit gehabt habe, allgemeine philosophische Regeln und vielleicht gar ein scientifisches Prinzip zu finden.* Eine scheinbar ergänzende Bemerkung findet sich zwar in dem Brief vom 11. Januar 1793, die ankündigt, daß er die Schriften von Burke, Sulzer, Webb, Mengs, Winckelmann, Home, Batteux, Wood, Mendelssohn zur Entwicklung seiner Theorie studieren wolle. Aber mit Ausnahme von Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* und von Karl Philipp Moritz' *Ästhetik* lassen sich weder von Home oder Burke noch von Baumgarten oder Mendelssohn wesentliche Einflüsse nachweisen. Die *Analytik des Schönen* bleibt ein durchaus originaler Versuch, ein eigenes

[1] *Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers.* Hrsg. von Karl Goedeke. 1. Teil. Leipzig, Verlag von Veit und Comp. 1878², S. 452.

Prinzip zu entwickeln. Darum kann er auch die Auseinandersetzung mit Kant 1791 mit der letzten der drei Kritiken — der *Kritik der Urteilskraft* — beginnen, weil er hier unmittelbar eine Antwort auf sein Problem zu finden hofft.

Schon diese wenigen Hinweise bilden ein wichtiges Kriterium für eine Stellungnahme zu den eigentlich philosophischen Schriften Schillers. Auf keinen Fall können sie von der Kantischen Philosophie her verstanden werden, wie es in der Nachfolge Tomascheks von manchen Interpreten versucht wurde, die dann Schiller als schlechten Kantianer auswiesen. Nur aus der Lebensanschauung Schillers, die sich schon in den frühen Arbeiten zeigt, und die er als eine gefestigte, wenn auch noch nicht in den letzten Gründen fundierte Weltsicht in die Auseinandersetzung mit Kant hineinbringt, ist ein Verständnis und eine Würdigung des originalen Ansatzes möglich. Nach den gründlichen Vorarbeiten von Berger und Kühnemann ist diese Deutung — allerdings im Zusammenhang des Gesamtwerks — wesentlich erst in der Darstellung von H. Cysarz, Melitta Gerhard und H. Nohl angebahnt worden[2].

II.

Diese Eigenständigkeit Schillers in seiner *Philosophie des Schönen* wird vor allem deutlich in den sogenannten *Kallias-Briefen*. Dem Briefwechsel mit Körner im Zeitraum vom 8. Februar bis 23. Februar 1793 entsprungen, sind sie bewußt dem Versuch gewidmet, einen objektiven Faktor in der Schönheit zu finden. *Eine Beschäftigung, die mich äußerst interessiert* — so schreibt er am 11. Januar 1793 an Körner — *erhebt mich über alle körperlichen Bedrückungen. Oft wünsche ich, daß mir meine Gesundheit auch nur so lange bleiben möchte, bis dieser Kallias geendigt ist.* Darin kommt die ungewöhnlich große innere Beteiligung an dieser Untersuchung zum Ausdruck. Zwar entwickelt Schiller seine Grundbegriffe in Anlehnung an Kants *Kritik der Urteilskraft*, aber er verleiht ihnen im Verlauf der Untersuchung einen Sinngehalt, der ihnen eine spezifische, von Kant relativ unabhängige Stellung in seiner Ästhetik zuweist. Seine Eigenständigkeit kommt schon darin zum Ausdruck, daß er Kant gegenüber nicht nur auf die Möglichkeit eines objektiven Prinzips hinweist, sondern auch den Versuch unternimmt, es zu entwickeln. Wenn auch das *scientifische Prinzip* der *Kallias-Briefe* nur in einem ersten Ansatz deutlich wird, so ergibt er doch zusammen mit den ergänzenden Darlegungen in *Anmut und Würde* und *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in denen die kunsterzieherische Anwendung unternommen wird, eine ästhetische Konzeption, die als die umfassendste und tiefste in die neuere Geistesgeschichte eingegangen ist. Wie die Kunst schon in den *Göttern Griechenlands* und in den *Künstlern* als die berufene Mittlerin zum

[2] Vgl. Karl Tomaschek: Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft. Wien 1862. — Karl Berger: Die Entwicklung von Schillers Ästhetik. Weimar 1814. — Herbert Cysarz: Schiller. Halle 1934. — Melitta Gerhard: Schiller. Bern 1954. — Herman Nohl: Schiller. Frankfurt 1955.

Höchsten und Letzten gepriesen wurde, so sucht er in jenen Schriften diese Sendung, die derjenigen einer Religion nahekommt, philosophisch zu begründen.

Die ganze Doppeldeutigkeit der Auseinandersetzung mit Kant kommt in jenem Absatz aus dem Brief an Körner vom 18. Februar zum Ausdruck, in dem die mühsam schleppende theoretische Argumentation in der überzeugenden Feststellung gipfelt: *Es ist gewiß von keinem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme Dich aus Dir selbst; sowie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir Schönheit.*

In dieser freudigen Zustimmung zur Kantischen Idee der sittlichen Autonomie zeigt sich nicht nur die enge Verbindung der *anthropologischen Schätzung* Schillers mit seiner Ästhetik, sondern zugleich jene interessante künstlerische Freiheit im Philosophieren, die dem Kantischen Prinzip kritisierend die Spitze abbricht und es zum Fundament der eigenen Schönheitslehre macht. Der Kantischen Ethik sucht er in *Anmut und Würde* geradezu dadurch ihre *Rigidität* zu nehmen, daß er sie auf den *bedenklichen Perfektionsgrundsatz* und die moralische *Laxität* der Zeitumstände begrenzt. Nur dieser schlaffe Zeitcharakter — zumal in seinen materialistischen Auswüchsen — bedurfte eines Drako, weil er für einen Solon noch nicht reif war. *Womit aber hatten es die Kinder des Hauses verschuldet* — so heißt es fast pathetisch gegenüber Kant —, *daß er nur für die Knechte sorgte? Weil oft sehr unreine Neigungen den Namen der Tugend usurpieren, mußte darum auch der uneigennützige Affekt in der edelsten Brust verdächtig gemacht werden?*[3]

Schillers Einwände gegen die *imperative Form* des Moralgesetzes nehmen im Prinzipiellen die Kritik Simmels und Schelers vorweg, die den *Moralhomunkulus* und den *Formalismus* bei Kant bloßlegen und auch — neben Hamann, Volkelt, Glockner, Beck — in der Vertretung einer objektiven Richtung in der Ästhetik der Gegenwart verwandte Züge zeigen. Während der Kantischen Ethik alles Sinnliche verdächtig ist und als Heteronomie von dem *guten Willen*, der *wie ein Juwel* an sich leuchtet, ausgeschlossen bleibt, glaubt Schiller schon in den frühen Schriften an ein Menschenbild, das in seiner höchsten Gestaltung Geist und Sinnlichkeit in Freiheit umgreift.

Erst wenn der Mensch sich auch dem Triebhaft-Sinnlichen anvertrauen darf, ist er wahrhaft frei: *Daher wird es jederzeit von einer noch mangelhaften Bildung zeugen, wenn der sittliche Charakter nur mit Aufopferung des natürlichen sich behaupten kann*, heißt es in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*[4]. Die imperative Ethik Kants ist bei Schiller nur Vorstufe zur personalen

[3] *Über Anmut und Würde.* In: Schillers *Sämtliche Werke.* Säkular-Ausgabe in 16 Bänden. Stuttgart und Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 11. Band, S. 219.

[4] *Über die aesthetische Erziehung des Menschen.* In: Schillers *Sämtliche Werke.* Säkular-Ausgabe, 12. Band, S. 12.

Freiheit, die als *Gleichgewicht der Realität und der Form* zugleich dem höchsten Menschentum wie auch dem Schönen eigen ist. Dieses Bild geforderten Menschentums wird durch die *schöne Seele* verkörpert, in der sich die Schönheit in der sittlichen Haltung spiegelt, so daß sie dem *Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf.*

Mit der Idee der Selbstbestimmung übernimmt Schiller von Kant keine bündige Antwort, sondern nur ein Losungswort für seine eigene Weltanschauung. Diese Idee der Selbstbestimmung erscheint bei Schiller geradezu als ein ontologisches Prinzip, das alles Seiende bindet. Zweifellos steht er bei dieser Anschauung auch unter dem Einfluß Shaftesburys — und damit in weiterer Linie der platonischen und neuplatonischen Ideen —, den er durch das Studium von Adam Fergusons Schrift *Grundsätze der Moralphilosophie* (in Garves Übersetzung) kennenlernte. Auch die Betonung des Naturhaft-Gewachsenen in der Schönheit und Sittlichkeit weist zumindest auf Anregungen durch den Begriff der *inward form* Shaftesburys zurück.

Unter dem Aspekt der Selbstbestimmung ergibt sich für Schiller geradezu ein Stufengang der Schönheit. Schönheit ist in dieser Auffassung ein Imperativ, der über allem Seienden steht und nach Erfüllung drängt. Diesem imperativischen Sollen von oben, das metaphysisch als Sendung oder Bestimmung gekennzeichnet werden kann, antwortet ein Wollen von unten: Schönheit ist auch eine Sehnsucht aller Kreatur. Das Naturschöne besteht für Schiller in der freien Selbstdarstellung des inneren Prinzips, der Selbstbestimmung aus der — in der Schöpfung — empfangenen Idee. Gerade diese religiös-metaphysische Deutung der Welt als explicatio Dei klingt in der Schönheitslehre Schillers noch deutlich an. Daher muß auch *jede sich aufdringende Spur der despotischen Menschenhand in einer freien Naturgegend*[5] stören. Jeden Eingriff in das freie Reich des Naturschönen empfindet Schiller in derselben Heftigkeit als Willkür wie Th. Rousseau, der Gründer der „Schule von Barbizon", der die Kultivierungsarbeiten im Walde von Fontainebleau mit dem tieferen biblischen Sinngehalt der Worte *les massacres des innocents* geißelte.

Als organisch Gewachsenes verkörpert das Naturschöne aber noch nicht die höchste Stufe der Schönheit, weil es nicht in freier Entscheidung sich selbst gestalten kann. Erst der Mensch vermag sich frei entscheidend *sein eigenes Werk* zu werden. *Bei dem Tier und der Pflanze gibt die Natur nicht bloß die Bestimmung an, sondern führt sie auch allein aus. Dem Menschen aber gibt sie bloß die Bestimmung und überläßt ihm selbst die Erfüllung desselben. Dies allein macht ihn zum Menschen*[6]. Daher ist die höchste Stufe der Schönheit nur dem Menschen vorbehalten, weil sie hier Ausdruck freien Schöpfertums ist. Die Schönheit wird von Schiller darum als die *Bürgerin zweier Welten* gekennzeichnet, *deren einer sie durch Geburt, der anderen durch Adoption angehört*[7]. Auch der

[5] *Schillers Briefwechsel mit Körner.* 2. Teil. A.a.O. S. 39.
[6] *Über Anmut und Würde.* A.a.O. S. 204.
[7] *Über Anmut und Würde.* A.a.O. S. 190.

Mensch kann als ens naturale dem naturhaft Gesicherten verhaftet sein; unter natürlichem Aspekt gehört er aber ins Tierreich und bleibt von dem Eigentlich-Menschlichen ausgeschlossen.

Erst als *Person* wird er über das naturhaft Angelegte selbst letzte Ursache seiner Existenz. Darum weist die Schönheit in ihrer höchsten Offenbarungsform über die bloß schönen Konturen — die *kalte* Schönheit — und über das bloß äußerlich Arrangierte — die *Toilettenschönheit* — hinaus auf eine Beseelung von innen als freie Tat des Menschen. Schönheit ist gestalteter Ausdruck, Transparenz des Innen im Außen. Als eine Beseelung von innen liegt sie im menschlich Wahren und Tiefen, in jenem sich in allen äußeren Metamorphosen Selbst-Bestimmen und Selbst-Gestalten, das auch dem äußerlich Häßlichen und Erbarmungswürdigen eine Teilhabe gewährt. Schon in der stillen Geste, im leisen Gebet oder im Leuchten eines Auges kann die Schönheit sichtbar werden. Schönheit ist in dieser Deutung immer Abschluß, Vollendung menschlichen Lebens.

Noch einmal zeigt sich hier deutlich die innere Verschränkung von Schillers Schönheitslehre mit seiner anthropologischen Ethik. Die letzte selbstbestimmende Tat führt den Menschen zugleich zu moralischer Vollkommenheit und Schönheit, wobei — wie schon in den *Künstlern* — offen bleibt, was Haupt- und was Zugabe ist. In den beiden *Fundamentalgesetzen der sinnlich-vernünftigen Natur*, die Schiller in erzieherischer Version in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* darlegt, beschreibt er daher mit dem Weg zu menschlicher Vollkommenheit zugleich den Weg zur Schönheit und deutet auch die religiöse Grundhaltung an: das erste Fundamentalgesetz *dringt auf absolute Realität: es soll alles zur Welt machen, was bloß Form ist, und alle seine Anlagen zur Erscheinung bringen: das zweite dringt auf absolute Formalität: es soll alles in sich vertilgen, was bloß Welt ist, und Übereinstimmung in alle seine Veränderungen bringen; mit anderen Worten: es soll alles Innere veräußern und alles Äußere formen. Beide Aufgaben, in ihrer höchsten Erfüllung gedacht, führen zu dem Begriff der Gottheit zurück, von dem ich ausgegangen war*[8].

Alles Innere veräußern und alles Äußere formen ist die Grundweise menschlicher Entwicklung. Diese Polarität in der Selbstbestimmung ist die besondere Leistung, die den Menschen zur Selbstvollendung führt. In dieser Formel ist aber zugleich eine weite geistesgeschichtliche Tradition zentriert. Auf dem Hintergrund des Gedankenkreises von Shaftesbury erinnert sie zunächst an das organisch Wachstumhafte in dem Entwicklungsbegriff Goethes und Herders, der durch die Vermittlung Schellings in romantischer Färbung auch in der *Menschenerziehung* Fröbels lebendig ist. Aber die bewußte Betonung des Aktes der Selbstschöpfung durch das Sich-Wählen und Sich-Bestimmen führt Schiller über die Vorstellungen des Weimarer Kreises und Kants hinaus. Die in der Selbstbestimmung kreierte höhere Einheit schließt hier gleichsam den Kreislauf des Seienden in der Übereinstimmung mit dem göttlichen Prinzip. In diesem tiefsten Sinne

[8] *Über die aesthetische Erziehung des Menschen*. A. a. O. S. 42.

ist sowohl die physische als auch die moralische Schönheit Abschluß und Verheißung, in der das Leben in seiner Mirakelhaftigkeit und in seiner Abgründigkeit überwunden wird.

III.

Diese vorgreifende Betrachtung weist auch schon die Richtung, in der Schiller in den *Kallias-Briefen* in apriorischer Deduktion einen objektiven Faktor der natürlichen und künstlerischen Schönheit zu bestimmen sucht. Schiller geht mit diesem Versuch bewußt über Kant hinaus, der die Möglichkeit eines derartigen objektiven Prinzips als unmöglich bezeichnet hatte: *Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön ist, geben. Ein Prinzip des Geschmacks, welches das allgemeine Kriterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe, zu suchen, ist eine fruchtlose Bemühung, weil, was gesucht wird, unmöglich und an sich selbst widersprechend ist*[9].

In dem Brief vom 8. Februar 1793 unternimmt Schiller einen ersten Versuch, der mit dem Ergebnis schließt: *Schönheit also ist nichts anders, als Freiheit in der Erscheinung.* In der Argumentation geht er zunächst von der *Kritik der Urteilskraft* Kants aus, die sich in eine Kritik der ästhetischen und eine Kritik der teleologischen Urteilskraft gliedert. Während sich nach Kant die teleologische Urteilskraft auf die objektive Zweckmäßigkeit der Natur richtet und somit ein Erkenntnisurteil darstellt, wird in dem ästhetischen Urteil zwar auch eine gegebene Vorstellung auf ein Objekt bezogen, aber das Urteil führt nicht zur Bestimmung des Objekts, sondern bleibt Ausdruck des Subjekts und seines Gefühls. *Ein ästhetisches Urteil im Allgemeinen kann also für dasjenige Urteil erklärt werden, dessen Prädikat niemals Erkenntnis (Begriff von einem Objekte) sein kann (ob es gleich die subjektiven Bedingungen zu einer Erkenntnis überhaupt enthalten mag). In einem solchen Urteile ist der Bestimmungsgrund Empfindung*[10].

Dennoch unterscheidet Kant streng zwischen dem Wohlgefallen am Angenehmen und Guten und der Lust am Schönen. Während jenes ein sinnliches oder moralisches Interesse voraussetzt, stellt sich das Wohlgefallen am Schönen *ohne Interesse* und *ohne Begriff* ein: *Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird*[11]. Das Urteil über das Schöne tritt also nicht als ein *Privatgefühl* auf, sondern *wirbt um jedes andern Beistimmung.* Als ein solches Prinzip, das über die bloße Subjektivität hinaus zu einer inneren *Notwendigkeit der Bestimmung* führt, bezeichnet Kant den *Gemeinsinn.* Mit dieser Annahme eines recht vagen *sensus communis aestheticus* bleibt mit dem Objekt auch die legitime Dignität des ästhetischen Urteils neben dem logischen und teleologischen unbestimmt.

[9] Immanuel Kants *Werke.* Hrsg. v. E. Cassirer. 5. Band. Berlin 1922, S. 301.
[10] Immanuel Kants *Werke.* A.a.O. S. 204.
[11] Immanuel Kants *Werke.* A.a.O. S. 311.

Eine wesentliche Frage der Ästhetik blieb damit unentschieden. Dilthey hat in seiner Studie über *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe* auf dem Hintergrund dieser Dualität Kant — Schiller das Wesen der rationalen Ästhetik darin gesehen, daß sie *das Schöne als die Erscheinung des Logischen im Sinnlichen* begreift. Mit dem *wertvollen Kern* hat er aber auch die Grenzen dieser Deutung aufgezeigt, so daß er im Hinblick auf eine mögliche objektive Ästhetik feststellen kann: *Es gibt Regeln der Künste, die allgemeingültig aus der Natur der Sache fließen, und es wird nur gelten, sie von dem historisch Variabeln im Geschmack zu sondern*[12]. In der Sprache Diltheys ist damit bewußt das Grundanliegen Schillers formuliert, der ebenfalls an den *wertvollen Kern* der Kantischen Ästhetik anschließt. Wenn er nun das objektive Prinzip als *Freiheit in der Erscheinung* bestimmt, so ist es zunächst auf dem Hintergrund jener Grundgedanken Kants zu verstehen. Freiheit in der Erscheinung bedeutet in diesem Sinne, daß es sich nur um eine den Objekten in der Betrachtung *geliehene* Freiheit handeln kann, also um *Freiheitsähnlichkeit*: *so ist diese Analogie eines Gegenstandes mit der Form der pr*[aktischen] *Vernunft nicht Freiheit der That, sondern bloß Freiheit in der Erscheinung, Autonomie in der Erscheinung*[13].

Schon Körner hörte diese Anlehnung an Kant heraus und erwiderte, daß dieses Prinzip der Schönheit *bloß subjektiv* sei, weil es die Frage nach einer *reinen Selbstbestimmung* in den Objekten noch offen lasse. Diesem Einwand sucht Schiller zu begegnen, indem er nunmehr den objektiven Sinngehalt der Formel Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung darlegt. Freiheit in der Erscheinung als objektives Kriterium der Schönheit hat demnach die Selbstbestimmung zur Voraussetzung: *Freiheit in der Erscheinung ist also nichts anderes, als die Selbstbestimmung an einem Ding, insofern sie sich in der Anschauung offenbart.* Dieses Prinzip der Selbstbestimmung erwirkt sowohl bei den Gegenständen der Natur als auch der Kunst die objektive Schönheit, die in der *Existenz aus bloßer Form* gründet.

Mit dieser ersten Aufweisung des objektiven Prinzips ist auch die Eigengesetzlichkeit der ästhetischen Sphäre angedeutet. Ihr eignet eine kontemplative Besonnenheit, die auf einer anderen Ebene liegt als das teleologische Urteil. Ihren Aussagen kommt darum keine geringere, aber eine andere Evidenz zu. Schon Kant hatte diese Frage mehrfach berührt, besonders in der Unterscheidung der *anhängenden Schönheit* (der *pulchritudo adhaerens*), die durch die teleologische Betrachtung mitbestimmt ist, von der *freien Schönheit* (der *pulchritudo vaga*), die frei von der Erfüllung äußerer Zwecke bleibt. Das Besondere der ästhetischen Anschauung liegt schon hier in einem Absehen von dem teleologischen Urteil. Aber nach Kant trifft das nur von den reinen Formen zu (dem Naturschönen,

[12] Wilhelm Diltheys *Gesammelte Schriften.* 6. Band. *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe.* Leipzig und Berlin 1924, S. 253.

[13] *Schillers Briefwechsel mit Körner.* 2. Teil. A. a. O. S. 14.

den Zeichnungen à la grècque, den Arabesken) und schließt die Schönheit eines Pferdes oder eines Menschen von der reinen Schönheit aus, weil sie als *bloß adhärierende Schönheit* einen *Begriff vom Zwecke* voraussetzt, der die *Reinigkeit* zerstört[14].

Hier liegt zugleich der Anknüpfungs- und Wendepunkt der Schillerschen Auffassung. Auch für Schiller wirkt das Schöne *ohne Begriffe*, aber nicht, weil es begrifflich nicht faßbar ist, sondern nur, weil dem Begriff in der ästhetischen Sphäre grundsätzlich kein Daseinsrecht eignet. Darum gehört das menschlich Schöne für Schiller nicht nur in das Reich der reinen Schönheit, sondern es ist ihre eindeutigste Offenbarungsform, weil der Grad der Selbstbestimmung hier am höchsten ist.

Gegen die Kantische Unterscheidung von reiner und anhängender Schönheit sich wendend, schreibt er daher schon am 25. Januar 1793 an Körner: *Ich finde, daß seine Bemerkung den großen Nutzen haben kann, das Logische von dem Aesthetischen zu scheiden, aber eigentlich scheint sie mir doch den Begriff der Schönheit völlig zu verfehlen. Denn eben darin zeigt sich die Schönheit in ihrem höchsten Glanze, wenn sie die logische Natur ihres Objektes überwindet; und wie kann sie überwinden, wo kein Widerstand ist? Wie kann sie dem völlig farblosen Stoff ihre Form ertheilen? Ich bin wenigstens überzeugt, daß die Schönheit nur die Form einer Form ist, und daß das, was man ihren Stoff nennt, schlechterdings ein geformter Stoff sein muß. Die Vollkommenheit ist die Form eines Stoffes, die Schönheit hingegen ist die Form dieser Vollkommenheit, die sich also gegen die Schönheit wie der Stoff zu der Form verhält*[15].

Schönheit ist jene Erscheinungsform des Seienden, in der die Dinge ihren letzten Bestimmungsgrund in sich selber tragen. Dieses *Voninnenbestimmtsein* ist das objektive Kriterium, das als notwendiges Korrelat die Vorstellung der Schönheit hervorruft. Zu seiner endlichen Darstellung bedarf die Schönheit aber der *Technik* und der *Regel*. Beide dienen dem Schönen als das vitale Prinzip, das ihm zu vollkommener Darstellung in der Erscheinungswelt verhilft, aber in der Vollendung aufgehoben wird. Nur soweit *Technik* und *Regel* so unmittelbar mit der *Natur des Dings* verwoben sind wie der Fruchtkern mit dem Reifen und Blühen der Pflanze, bleibt der Charakter des *Voninnenbestimmtseins* gewahrt. Es handelt sich hier also um eine *Autonomie in der Technik* und um *eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist.*

Daraus folgt für Schiller die zweite Grundbedingung des Schönen: *Freiheit in der Erscheinung ist zwar der Grund der Schönheit, aber Technik ist die notwendige Bedingung unserer Vorstellung von der Freiheit*[16]. Beide *Grundbedingungen der Schönheit und der Vorstellung von der Schönheit* zusammenfassend, kommt er zu der Schlußbestimmung: *Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit,*

[14] Immanuel Kants *Werke*. A.a.O. S. 299/300.
[15] *Schillers Briefwechsel mit Körner*. 2. Teil. A.a.O. S. 6.
[16] *Schillers Briefwechsel mit Körner*. 2. Teil. A.a.O. S. 28.

wobei *Natur* bestimmt wird als das *innere Prinzip der Existenz an einem Dinge, zugleich als der Grund seiner Form betrachtet; die innere Notwendigkeit der Form*[17].

Natur ist also im Gegensatz zur Technik etwas, was durch sich selbst ist. Während Kunst durch eine Regel entsteht, ist *Natur in der Kunstmäßigkeit*, was sich selber die Regel gibt — was durch seine eigene Regel lebt. Die Natur ist der innere Grund des Objektes, das was übrig bleibt, wenn alles Zufällige, Unwesentliche, nur vorübergehend mit dem Gegenstand Verbundene ausgeklammert wird. Sie ist gleichsam *die Person des Dings*, seine eigentliche Substanz, durch die es zur einmaligen und unwiederholbaren Erscheinung wird.

Als Natur in der Kunstmäßigkeit beginnt die Schönheit erst jenseits der Zweckmäßigkeit, Ordnung und Proportion; darin unterscheidet sie sich von dem *Vollkommenen*. Die *äußeren Formen* betreffen nur die *Materie des Schönen*, und sie werden erst dann zur Trägerin des Schönen, wenn sie unmittelbarer Ausdruck der inneren Natur sind. Wahre Schönheit entsteht durch die völlige Transparenz des Innen im Außen, durch die freie Synthese von Idee und Form, so daß die Darstellung als Ausdruck der Natur des Dings vollkommen in der Form getilgt erscheint. Die *äußere* Form ist nicht Repräsentant schöner Konturen und Proportionen, sondern Gefäß eines immanenten Sinnes: sie ist das sinnliche Außen eines übersinnlichen Inhalts.

In dieser Deutung schwinden die Unterschiede von „schönen" und „unschönen" Gesichten, weil hier das Kriterium des Schönen in der Offenbarung der Lebenstiefen durch die Form liegt. Dieser Begriff der Schönheit umgreift sowohl die üppigen Frauenwesen eines Rubens und Renoir als Zeugen der Lebensfreude als auch die Gestalten Rembrandts — etwa die faltigen, aber hoffnungsvollen Gesichter der Evangelisten und das harte wettergebräunte Antlitz des „Mannes mit dem Goldhelm" oder die ewige Wallfahrt der Bedrückten und Gequälten in den „Caprichos", „Disparatos" und „Los desastres de la guerra" von Goya, weil sie alle in tiefsinniger Symbolik den weiten Lebenskreis von der naiven Lieblichkeit des bloßen Lebens bis zu den rätselhaften Abgründen des Daseins in die Form „eingeerntet" haben.

Körner *ahnde* — wie er sich ausdrückt — den tieferen metaphysischen Sinngehalt dieser Bestimmung, wenn er in seinem Brief vom 26. Februar 1793 auf die innere Verwandtschaft mit der *Lebenskraft in uns* und der *Fruchtbarkeit der Platonischen Ideen* hinweist. Trotz der bewußten Abneigung Schillers gegenüber den bloßen Metaphern, die die Untersuchung nicht über die vorläufige Form amorpher Analogien hinausbringen, bleiben auch seine Darlegungen nicht frei von derartigen Parallelen. *Mein System* — schreibt Schiller rückblickend ganz in diesem Sinne am 29. Dezember 1794 an Körner — *nähert sich jetzt einer Reife und einer inneren Consistenz, die ihm Festigkeit und Dauer versichern. Alles hängt auf's Beste zusammen, und durch das Ganze herrscht eine Simplizität, die sich mir selbst bei der Ausführung durch eine große Leichtigkeit bemerkbar macht. Alles*

[17] *Schillers Briefwechsel mit Körner.* 2. Teil. A.a.O. S. 28 u. 32.

dreht sich um den Begriff der Wechselwirkung zwischen dem Absoluten und dem Endlichen, um die Begriffe von Freiheit und Zeit, von Thatkraft und Leiden.

Die ganze ontologische Weite seiner Auffassung von der Schönheit wird aus der Fülle der Beispiele ersichtlich, die das Schöne nicht nur in der Kunst und in der Natur, sondern auch als moralische Schönheit, Schönheit des Umgangs und Schönheit der Lehrart exemplifizieren. Für alle diese Bereiche gilt aber die Bestimmung: *In der ästhetischen Welt ist jedes Naturwesen ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat, und nicht einmal um des Ganzen willen darf gezwungen werden, sondern zu allem schlechterdings consentiren muß*[18]. Und in der späteren philosophischen Schrift *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* wird dieser Gedankengang noch einmal in der Formulierung zusammengefaßt: *Das wahrhaft Schöne gründet sich auf die strengste Bestimmtheit, auf die genaueste Absonderung, auf die höchste innere Notwendigkeit; nur muß diese Bestimmtheit sich eher finden lassen, als gewaltsam hervordrängen. Die höchste Gesetzmäßigkeit muß da sein, aber sie muß als Natur erscheinen*[19].

Das Kunstschöne liegt weder in der Materie noch in dem Darzustellenden, sondern in der Art der Darstellung, in der ein inneres Prinzip in der äußeren Form transparent wird. Daher müssen in der künstlerischen Darstellung drei Momente zu einer *notwendigen Coincidenz* kommen: *die Natur des Darzustellenden, die Natur des darstellenden Stoffes, und die Natur des Künstlers, welcher jene beiden in Übereinstimmung bringen soll*[20]. Das Wesensmerkmal der künstlerischen Schöpfung bleibt die Selbstbestimmung, die nicht den geringsten Einfluß der Natur des Künstlers oder des Materials zeigen darf, sondern beide vollkommen durch die Form tilgt. Ein Kunstwerk kann erst dann als frei, als losgelöst von allen heteronomen Einflüssen gelten, wenn es nichts durch den Stoff, sondern alles durch die Form ist: *Bei einem Kunstwerke also muß sich der Stoff (die Natur des Nachahmenden) in der Form (des Nachgeahmten), der Körper in der Idee, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren*[21].

Das Ziel der künstlerischen Gestaltung ist in dieser Deutung Schillers *reine Objektivität der Darstellung.* Soll die Schöpfung eines Bildhauers daher Schönheit zeigen, so darf nichts den Stein andeuten oder von der Natur des Stoffes beherrscht sein, sondern alles muß der Idee dienen und ihr zu kongenialem Ausdruck verhelfen. *Die Marmornatur, welche hart und spröd ist, muß in der Natur des Fleisches, welches biegsam und weich ist, völlig untergegangen sein, und weder das Gefühl noch das Auge darf daran erinnert werden.*

Dieser Akt einer schöpferischen Befreiung der Gestalt aus den Fesseln des Materials ist in einem wundersamen Zwischenzustand bei den „Sklaven"

[18] *Schillers Briefwechsel mit Körner.* 2. Teil. A. a. O. S. 36.

[19] *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen.* In: Schillers *Sämtliche Werke.* Säkular-Ausgabe, 12. Band, S. 133.

[20] *Schillers Briefwechsel mit Körner.* 2. Teil. A. a. O. S. 47.

[21] Ebenda.

Michelangelos angedeutet, die für das Grabmal Julius II. bestimmt, unvollendet blieben und deren Gipsabdrücke in der Galleria dell'Accademia in Florenz (die Originale im Louvre) stehen. Hier ist gleichsam der Augenblick verewigt, in dem die von dem Künstler nur mit wenigen schöpferischen Meißelschlägen angedeutete Gestalt mit der drückenden Schwere des Materials zu ringen beginnt, um sich zu einem eigengesetzlichen Leben in Freiheit zu entfalten. In tiefer Symbolik wird gerade in dieser Versenkung und Verstrickung im Material das Motiv der sklavischen Fesselung sichtbar, das in Florenz seine eigentliche Deutung aber erst aus der Kontrastwirkung zu der sich gegenüber frei erhebenden Gestalt des „David" erfährt. Im „David" zeugt nichts mehr von dem Ringen des Künstlers mit der Widersetzlichkeit des Materials, sondern alles ist in dem objektiven Ausdruck der Gestalt aufgehoben und zeigt freie Selbstbestimmung.

Das entstandene Kunstwerk soll nichts von der individuellen Besonderheit des Künstlers — seinem *eigenthümlichen Geschmack* — offenbaren, weil es sonst als *manirirt* von der reinen Schönheit ausgeschlossen bleibt. Durch die *Manir* wird das Prinzip des *Voninnenbestimmtseins* gestört. Schiller unterscheidet die *Manir* vom *Stil*, der höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allem subjektiv und objektiv Zufälligen zeigt: *Der große Künstler, könnte man also sagen, zeigt uns den Gegenstand (seine Darstellung hat reine Objectivität), der mittelmäßige zeigt sich selbst (seine Darstellung hat Subjectivität), der schlechte seinen Stoff (die Darstellung wird durch die Natur des Mediums und durch die Schranken des Künstlers bestimmt)*[22].

Der *Stil* erwirkt also eine *Erhebung über das Zufällige zum Allgemeinen und Nothwendigen*. Durch den Stil wird das Kunstwerk gleichsam dem Kausalnexus des Wirkens und Erwirktseins entbunden und zum ideellen Ausdruck eines allgemein Bedeutsamen erhoben. In dieser Sphäre erscheint das Kunstwerk als ein in sich geschlossenes, selbstgenügsames Gebilde, dem im Sinne des dritten Objektivationsschrittes der Freyerschen *Theorie des objektiven Geistes* mit der Eigengesetzlichkeit auch eine vom Stoff und vom Schöpfer unabhängige *Geschichte* eignet.

Befreit von allem Zufälligen scheint das Kunstwerk jenseits von Naturalismus und Individualismus ganz in seiner eigenen Welt aufzugehen. Der *höchste Grundsatz der Künste* ist daher *reine Objectivität*, die gleichzeitig die letzte Stufe der Selbstbestimmung verkörpert. Kunstwerke sind *Triumphe* siegreicher Kämpfe mit der Partikularität des Stoffes und der Subjektivität des Künstlers. Sie sind in diesem letzten Sinne darum auch immer ein Organ des Lebensverständnisses: *ein Bürge, der mir zuruft: Sei frei, wie ich.*

IV.

Mit diesem Ergebnis bricht die Untersuchung in den *Kallias-Briefen* ab. Schiller läßt die anklingende Frage offen, wieweit die verwesentlichende Funktion der künstlerischen Schöpfung, deren Prinzip er als die Tilgung alles Zufälligen

[22] *Schillers Briefwechsel mit Körner*. 2. Teil. A. a.O. S. 48.

durch die Form bestimmt, zur Fundierung des objektiven Faktors beiträgt. Sinngemäß läßt sich jedoch aus der Anlage der Untersuchung herausheben, daß in dieser objektivierenden künstlerischen Tat, die frei bleibt *von der Einwirkung äußerer Kräfte*, der Quellgrund des objektiven Faktors der Schönheit liegt. Dann erhält auch der Gedanke der *inneren Form* eine tiefere transzendentalphilosophische Bedeutung. Sie bringt in der ästhetischen Sphäre das zum Ausdruck, was im anthropologischen Ansatz schon die beiden *Fundamentalgesetze* menschlicher Entwicklung andeuteten: das Leben muß Gestalt und die Gestalt muß Leben werden und je stärker die Widerstände, *desto triumphierender ist die Kunst*[23].

Erst in den späteren philosophischen Schriften — *Über Anmut und Würde* und *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* — finden sich eingehendere Ausführungen über die Voraussetzungen und Wirkungen der künstlerischen Schöpfung. Wenn sie auch nicht unmittelbar an die Argumentation in den *Kallias-Briefen* anschließen, so nehmen sie doch das Thema des *theosophischen Systems* und der *Künstler* wieder auf, das jetzt nach der kritischen Auseinandersetzung viel von der pantheistischen Grundstimmung eingebüßt hat.

Schon in der Entgegnung Schillers zu der einseitigen Auslegung der *Götter Griechenlands* durch Stolberg hieß es, daß der Künstler seinen Gegenstand nicht, wie er wirklich ist — das *Wirkliche* —, sondern idealisierend — das *Idealische* — darstelle. Und in der Rezension der Gedichte Bürgers wurden dann diese Voraussetzungen künstlerischen Schaffens genauer dahin bestimmt, daß es *erstes und wichtigstes Geschäft* des Künstlers sei, *seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern* . . . Eingehender wird diese Deutung eigentlich erst im 9. und 22. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* ausgeführt, in deren Mittelpunkt dieses Thema steht.

Alle Lebensgestaltung bleibt partikular, und sowohl Wissenschaft als auch Philosophie sind auf einen Ausschnitt begrenzt, weil das Ganze nicht in ihre Begriffe eingeht. Die Ganzheit des Lebens und Verstehens ist erst jenseits der Kategorien und Abstraktionen in der reinen Schönheit möglich. Die Kunst ist daher nicht nur ein Organ des Lebensverständnisses, sondern auch der Erhöhung und Vollendung des Lebens: *Alle anderen Übungen geben dem Gemüt irgend ein besondres Geschick, aber setzen ihm dafür auch eine besondere Grenze; die ästhetische allein führt zum Unbegrenzten*[24]. Erst in der ästhetischen Wirklichkeit, in der alle partikularen Strebungen in der reinen Form getilgt sind, wird alles andere *Zugabe*, weil sie der *Grund der Möglichkeit* von allem ist. Sie ist darum eine Region *höchster Realität*, deren höhere Ordnung in einer *Reinigung* und *Vollendung* der zeitlichen Relationen gründet.

[23] Die Übereinstimmung dieser Deutungen Schillers mit den Selbstzeugnissen schaffender Künstler — etwa von den *Gedanken und Gedichten* Philipp Otto Runges bis zu den *Gesprächen* Rodins, dem Worpsweder Tagebuch Rilkes und den Briefen Rilkes an Rodin (S. Fischer-Bücherei 1955) — ist überraschend, kann hier aber nur angedeutet werden.

[24] *Über die ästhetische Erziehung des Menschen.* A.a.O. S. 82.

Das *Idealische* in der künstlerischen Darstellung erweist sich als ein Akt der Integration, der *aus dem Bunde des Möglichen mit dem Notwendigen das Ideal* erzeugt. Es ist der ureigenste Zug im Künstler, das alleinige Zeugnis seines Genius, daß er alles in sich aufhebt, was an seine Besonderheit als *Sohn seiner Zeit* erinnert. Was er dann, nachdem er sein Schauen und Empfinden in der *schamhaften Stille* seines *Gemüts* geläutert hat, — malend oder dichtend — mitzuteilen sucht, ist nichts Subjektives, soweit es ein Seiendes unter Seienden ist. Das Kunstwerk birgt überhaupt nichts Individuelles — auch nicht in der subjektivsten Lyrik, soweit sie *Stil* zeigt —, sondern etwas grundlegend Objektives, in dem ein Einzelner von etwas allgemein Bedeutsamem kündet. Wahre Kunst weist daher den Menschen die *Richtung zum Guten*, in der das *Notwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe* verwandelt ist.

Schiller erblickt also in der nunmehr genauer bestimmten idealisierenden Funktion den letzten Grund für die Objektivität des Kunstschönen. Die *Form der Form* ist ihm letzten Endes ein Symbol gestalteten Lebens, in dem, wie in der moralischen Schönheit, die Vielzahl gegensätzlicher Strebungen in der höheren Einheit aufgehoben und zum Gleichnis des Lebens schlechthin geworden ist. Daher können sowohl die tanzenden Bauern Brueghels in ihrer äußersten Negation klassischer Formen als auch die maßvollen Gestalten Giorgiones die höchste Schönheit verkörpern, weil sie die Tiefen und Höhen des Lebens aufhebend zum gleichnishaften Ausdruck des Daseins überhaupt geworden sind. Die reisigschleppende „Annegret" im „Winter" Brueghels ist nicht mehr die sorgende und leidende Alte in einer partikularen Situation, sondern Symbol für die Sinnhaftigkeit eines erfüllten Lebens in äußerer Schwere und Begrenztheit.

Das Kunstwerk bedarf aber eines kongenialen Verständnisses. Zur Wahrnehmung seines objektiven Bedeutungsgehalts ist eine kontemplative Besonnenheit notwendig, die abwartend zu verweilen vermag. *Vor ein Bild hat jeder sich hinzustellen, wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was er zu ihm sprechen werde; und, wie jenen, auch dieses nicht selbst anzureden, denn da würde er nur sich selbst vernehmen*[25]. Mit dieser Bemerkung Schopenhauers, der seine Kunstphilosophie ebenfalls kritisch von der Ästhetik Kants abhebt und die Objektivität der Kunst betont, ist auch die Sichtweise Schillers glücklich umschrieben.

Gerade in der Betrachtung muß sich nach der Theorie Schillers das objektive Kriterium in dem Kunstschönen offenbaren. Während Kant diese Wirkung auf die erkennenden Kräfte — die Einbildungskraft und den Verstand — eingrenzte, wird die Schönheit in der Deutung Schillers zum Medium der höheren Einheit, weil sie Verstand und Sinnlichkeit verbindet. Mit dem Erleben der Schönheit dringt neuer Gehalt und Antrieb in das Leben, der allen Menschen etwas vom Sinn ihres Ringens mit den Nöten dieser Erde und den Mächten des eigenen

[25] *Die Welt als Wille und Vorstellung.* In: Artur Schopenhauers *Sämtliche Werke.* Hrsg. v. Paul Deussen. 2. Band. München 1911, S. 463.

Wesens offenbart. *In solchen Augenblicken ist die Schönheit im Leben selbst gegenwärtig, das Dasein wird zum Fest, die Wirklichkeit zur Poesie*[26], so charakterisiert Dilthey den ästhetischen Zustand ganz im Sinne Schillers, den er in seiner großen — durch die „Schule von Athen" Raffaels inspirierten — visionären Deutung im *Traum* neben Kant als *unser*[en] *Schiller* zum Mittelpunkt des *Idealismus der Freiheit* erhebt.

Solche Augenblicke in ihrer Gelöstheit von Raum und Zeit bringen den Menschen mit dem Erlebnis seiner personalen Ganzheit einem letzten Welt- und Selbstverständnis näher. Es sind Augenblicke höchster Intensität im Menschenleben, in denen jene anthropologische Polarität — *alles Innere veräußern und alles Äußere formen* — in die höhere Einheit findet. Nur in diesem seligen Zustand *höchster Realität* erfährt sich der Mensch in einer *Reinheit und Integrität*, die über das Zufällige hinaus zum *Allgemeingültigen* und *Notwendigen* führt.

[26] Wilhelm Diltheys *Gesammelte Schriften*. 6. Band. *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik*. Leipzig und Berlin 1924, S. 191.

Die Dingdichtung Eduard Mörikes.

Erläutert am Beispiel des Gedichtes „Auf eine Lampe".

Von

Werner von Nordheim (Hamburg).

I.

Wenn wir vom „Dinggedicht" sprechen, dann sind es im wesentlichen drei Namen, die sich uns mit diesem Begriff unwillkürlich verbinden: Eduard Mörike, Conrad Ferdinand Meyer und Rainer Maria Rilke — drei Dichter der jüngeren und jüngsten Vergangenheit also. Der erste Anschein spricht demnach dafür, daß wir es hier mit einer sehr jungen lyrischen Gattung zu tun haben, und so verhält es sich wirklich. Es lassen sich zwar in früheren Epochen der Literaturgeschichte eine Reihe von Erscheinungen aufweisen, die zunächst als Parallelen zum Werk der genannten Dichter angesehen werden könnten; allein genauere Vergleichung zeigt, daß ihnen — bei allen Gemeinsamkeiten mit den jüngeren Schöpfungen — doch noch entscheidende Wesensmerkmale des eigentlichen Dinggedichtes fehlen.

Diesen Zusammenhängen sind vor allem Kurt Oppert und Marcella Burger nachgegangen[1]. Letztere untersucht beispielsweise eingehend die Anregungen, die Eduard Mörike durch seine Beschäftigung mit antiker, insbesondere hellenistischer, Lyrik für die eigene Dingdichtung erhalten hat oder erhalten haben könnte. In der Tat sind seine ersten Gedichte auf „Dinge" (1837) in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu diesen 1835 einsetzenden Studien entstanden, und es ist offenkundig, daß der Dichter von daher eine Anregung empfangen hat .Dies allerdings nur in dem Sinne, daß die in den griechischen Epigrammen und den *Anakreonteen* zutage tretende Welthaltung einer sich schon mehr und mehr durchsetzenden Tendenz der eigenen inneren Entwicklung befördernd entgegenkam. Aber wenn wir auch bei den spätantiken Dichtern bereits die gleiche, so bezeichnende Hinwendung zum *Menschlichen und Kleinen* finden wie bei Mörike (worauf dieser in der Einleitung zu seiner Anakreon-Übersetzung selbst hinweist); wenn uns auch hier wie dort die gleiche Motivwelt begegnet, so darf doch ein grundlegender Unterschied nicht übersehen werden: während für die hellenistischen Lyriker das Ding bestenfalls „Zeuge menschlichen Empfindens und willkürliches Gefäß für dessen Aussprache [ist], hat Mörike eine echte, innerliche Beziehung zum Gegenstand selbst"[2]. Erst dieses „Ernstnehmen" der

[1] Kurt Oppert: Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke. (In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 4, 1926, 747—783.) — Marcella Burger: Die Gegenständlichkeit in Mörikes lyrischem Verhalten. Dissertation, Heidelberg 1945 (Maschinenschrift).

[2] M. Burger, a.a.O., A 40.

Dinge, dieses Anerkennen ihres unantastbaren Eigenwertes, bildet die konstitutive Voraussetzung für das Entstehen der Gattung „Dinggedicht".

Es liegt nun nahe zu fragen, welches Verhältnis zu den „Dingen" die noch der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörenden deutschen Nachahmer der *Anakreonteen* besaßen. Auch sie verfaßten ja, getreu ihrem Vorbilde, zahlreiche Gedichte, welche kleinen Dingen galten. Aber auch sie „meinten" noch nicht eigentlich die Dinge selbst: „Sinnreicher, witziger Anlaß, nicht mehr will die kleine Dingwelt für den 'aufgeklärten Kopf' des anakreontischen Dichters sein"[3].

Läßt sich also eine direkte Verbindungslinie von den Anakreontikern zu Mörike nicht herstellen, so kann man doch eine gewisse Verwandtschaft des Dichters mit dem noch vor jenen zu literarischem Ansehen gelangten Barthold Heinrich Brockes nicht übersehen. Sie beruht auf der gleichen Neigung, sich anschauend in den kleinen Gegenstand zu versenken und ihn liebevoll zu schildern. Deshalb ist Mörike auch einer der wenigen, der den Poesien des zu dieser Zeit schon vielfach herabgewürdigten Brockes ein anerkennendes Wort nicht versagt (vgl. sein Epigramm *Brockes*) — *abgesehn von dem moralischen Zweck* allerdings, wie er ausdrücklich betont (an B. Gugler, 9. 2. 1867). So ist denn auch das *im Geist des alten Brockes* geschriebene Gelegenheitsgedicht *Der Spiegel an seinen Besitzer*[4] mit seinem deutlich erhobenen Zeigefinger ein liebenswürdiger Spott auf die lehrhaft-moralisierende Art des Älteren. Und da eben bei Brockes alle dichterische Dingbeschreibung in der Absicht geschah, aus dem greifbaren Beispielfall einen Beweis abzuleiten für die Güte und Vollkommenheit des göttlichen Weltenschöpfers, verloren die geschilderten Gegenstände so viel von ihrem Selbstwert, daß auch in seinem Falle noch nicht von „Dingdichtung" gesprochen werden kann.

In der klassischen Dichtung trat dann die lyrische Behandlung des einzelnen (und gar des unscheinbaren) Gegenständlichen völlig zurück hinter der auf den Menschen ausgerichteten Gedankenlyrik und der subjektiven Bekenntnislyrik. Auch die Überzeugung, daß „objektive" Beschreibung gegen das Gattungsgesetz der Lyrik verstoße, trug mit zu dieser Entwicklung bei. Wo aber einmal „das Ding im Gleichnis ausführlicher zu Worte kam, da wurde es zurechtgestellt zu einem Zwecke, das Gewicht lag auf dem tertium comparationis statt auf dem Ding als Wesen von Selbstrang und -wert"[5]. Nur Goethe streifte bei der Lektüre der *Parabeln und Rätsel* von Schiller schon eine Ahnung von der Möglichkeit des Dinggedichtes. Er schrieb am 2. 2. 1802 dem Freund: *Ihre . . . Räthsel haben den schönen Fehler . . ., daß sie entzückte Anschauungen des Gegenstandes enthalten, worauf man fast eine neue Dichtungsart gründen könnte.* Mit deutlich ausgeprägtem Gattungscharakter tritt diese *neue Dichtungsart* aber

[3] M. Burger, a.a.O., A 54.
[4] Mörikes Werke. Herausgegeben von Harry Maync. 2. Auflage (1914), I,346.
[5] K. Oppert, a.a.O., 750.

erst im späteren Werk Eduard Mörikes hervor. C. F. Meyer und Rilke führen dann in jeweils eigenen Ausformungen die hier einsetzende Entwicklung fort.

II.

Wenn Eduard Mörike auf der Höhe seines dichterischen Wirkens zum Schöpfer des Dinggedichtes wurde, so ist das nur zu verstehen aus Voraussetzungen, die das Erleben seiner Jünglingsjahre geschaffen hat[6]: noch in seiner Uracher Klosterschulzeit war sich der junge Mörike, vor allem im Verkehr mit dem so anders gearteten Dichterfreund Waiblinger, seiner Individualität deutlich bewußt geworden. Diese Erfahrung des Für-sich-seins, eine Urtatsache im Leben jedes reifenden Menschen, erzeugte in ihm nun aber in natürlicher Reaktion wieder das Verlangen nach mitfühlendem Verstanden-werden, nach Hingabe und Gemeinschaft.

Sein Verlangen nach menschlicher Bindung (und darüber hinaus nach Eingliederung in den Allzusammenhang) schien sich zu erfüllen, als er „Peregrina" begegnete. Doch der Versuch, dieser Gemeinschaft Dauer zu verleihen, scheiterte. Er scheiterte, wie Mörike bald selbst ganz klar erkannte, mit schicksalhafter Zwangsläufigkeit. So führte ihn dieses Erlebnis abermals zu der — erst jetzt in ihrer grundsätzlichen Geltung begriffenen — Einsicht, daß die schmerzlich empfundene zwischenmenschliche Einsamkeit letztlich nicht überwindbar sei. — Das Verlöbnis mit Luise Rau, in dem der Dichter Jahre später endlich doch noch Geborgenheit gefunden zu haben meinte, löste sich ebenfalls wieder. Dadurch wurde sein Glaube an die Beständigkeit und damit an die Symbolkraft menschlicher Gemeinschaft (vgl. das Sonett *An die Geliebte*) nun vollends erschüttert.

Auf der Suche nach neuem Halt hatte sich Mörike damals, nach der gewaltsamen Trennung von Maria Meyer, zur *Mutter Natur* geflüchtet. Doch je inbrünstiger er sich bemüht hatte, das Ganze der Schöpfung in einer gewaltigen Bewegung zu umfassen und sich ihm einzufügen, um so deutlicher hatte er erkennen müssen, daß dem Menschen auch die unmittelbare Teilhabe am Leben der Natur verwehrt sei, daß es mit ihr eine Gemeinschaft gleichermaßen nicht gebe. Unbedürftig der menschlichen Anteilnahme, hatte auch sie das leidenschaftliche Werben des Dichters zurückgewiesen und sein *schwankendes*, jeder Stützung entbehrendes *Herz* allein gelassen: zu der Enttäuschung im menschlichen Bereich trat so die Erfahrung der noch umfassenderen kosmischen Vereinzelung.

Die Bindung an Gott, das Sich-geborgen-fühlen im Glauben an ihn und den Mittler Christus, hätte den Dichter aus dieser Isolierung erlösen können. Doch so gläubig er im Grunde auch war — noch war, wie man im Blick auf spätere Generationen sagen muß: es waren nur seltene Augenblicke einer beinahe

[6] Das Folgende nimmt auf und führt weiter, was der Verfasser bereits in seiner Dissertation: „Die Einsamkeitserfahrung Eduard Mörikes und ihre Aussprache im dichterischen Werk" (Hamburg 1954) zu entwickeln versucht hat.

mystischen Erleuchtung (vgl. das spätere Gedicht *Neue Liebe*), in denen er aus dem unmittelbaren, rein spirituellen Umgang mit Gott die Gewißheit von dessen Nähe zu voller Genüge schöpfen konnte. Sonst aber bedurfte er, der mit allen Sinnen den Eindrücken der Welt geöffnete Dichter, greifbarerer Vermittlung, um solche Sicherheit zu erlangen. Da sich ihm aber (wie gezeigt wurde) Mensch und Natur immer wieder entzogen und eine dauerhafte, notwendende Gemeinschaft mit ihnen nicht zu erreichen war, bemächtigte sich seiner in den Jugendjahren oft und oft ein Gefühl völliger Verlorenheit, und er fragte sich verzweifelt: *Wo find' ich Trost?*

Die Frage, was denn nun noch einen Halt bieten könnte gegen die drohende Gefahr endgültiger Isolierung, verband sich aber für Mörike zugleich mit einer zweiten: wo war jetzt noch ein Du zu finden, dem er mit seinen vielfach beschränkten Kräften überhaupt gewachsen wäre? Denn der Ausgang seiner Liebe zu Luise Rau hatte ihn, ebenso wie früher schon die nachträgliche Besinnung auf das „Peregrina"-Erlebnis, auch dies Weitere noch erkennen gelehrt: daß nämlich ein gut Teil „Schuld" an diesem Scheitern auch ihn selber treffe, daß er offenbar nicht (mehr) die Kraft und die Fähigkeit besitze, einen Menschen für immer an sich zu binden. — Das Ringen um die *Seele der Natur* aber endete gleichfalls mit der bitteren Einsicht, daß ihm Grenzen des Erlebens und der Weltbewältigung gesetzt seien, deren Überschreitung auf die Dauer zu schwerer Schädigung oder gar Vernichtung seiner physischen und psychischen Widerstandskraft führen würde.

Diesem Schicksal konnte er nur entgehen, indem er in Zukunft alle Extremerfahrungen, alle überwältigenden Erlebnisse von vornherein mied. Das war um so notwendiger, als diese Augenblicke der Erfüllung, weil sie doch nie volle, endgültige Erlösung brachten, den Sturz in eine jetzt nur noch tiefer erlebte Einsamkeit unerbittlich nach sich zogen. Der Dichter hatte also zweifachen Grund, wenn er den Verzicht auf die höchste Fülle und Intensität des Erlebens nunmehr entschlossen auf sich nahm.

Es wäre aber verkehrt, dies einfach als ein resignierendes Eingeständnis seiner Schwäche zu deuten. Denn wenn sich in solchem Verzicht auch unleugbar ein Mangel an robuster Lebenskraft kundtut, so zeigt doch schon die Entschiedenheit, mit der Mörike jetzt den Weg der *Mitte* geht (vgl. *Gebet*), daß er anderseits damit auch wieder nur den Forderungen einer *oeconomia interior*, eines ihm eingeborenen, untrüglichen Maßbewußtseins, folgt. Weil er sein Leben um keinen Preis zerbröckeln lassen will, zieht er von sich aus die Grenzen seines Erlebens enger — selbst um den Preis der tiefsten dichterischen Offenbarungen. *Holdes Bescheiden*, freiwillige Beschränkung auf das ihm Gemäße: das ist das Schlüsselwort für das Verständnis Mörikes in den folgenden Jahren.

Dementsprechend richtet sich das Augenmerk des Dichters etwa seit der Trennung von Luise Rau immer stärker auf das Engbegrenzte und Überschaubare, auf das Einzelne und Kleine. In dieser „Andacht zum Unbedeutenden"

aber — einer Haltung, die im Falle Mörikes nur mit Einschränkung als „idyllisch" bezeichnet werden kann —, in dieser Hinwendung zu den beständigen „Dingen" findet Mörike den langgesuchten Halt. Denn aus der selbstlosen, ja ehrfürchtigen Versenkung in das Eigenwesen von Pflanze, Tier und totem Gegenstand erwächst ihm jetzt auf neuer Grundlage wieder die alte Gefühlsgewißheit seiner Jugendjahre, daß hinter dem Greifbaren und Sichtbaren der Dinge ein Geistiges sich verberge: das Göttliche selbst[7]. Nur eben, er bescheidet sich jetzt mit dieser instinktiven Sicherheit, diesem „geahnten Wissen". Er rüttelt nicht mehr an den Schranken, die dem menschlichen Verlangen nach absoluter Vereinigung mit einem Du gesetzt sind. Hatte er sich dereinst in Urach zu der Ansicht des Novalis bekannt, daß im Verkehr mit den Dingen *die höchste Leidenschaft . . . möglich* sei (an W. Waiblinger, [nach Mitte Februar 1822]), so würde er das jetzt, nachdem ihn eigenes, peinvolles Erleben manches von den Bedingungen, den *Geheimnissen dieses Umgangs* gelehrt hat, nicht einmal mehr für erstrebenswert erachten. Sein Verhältnis zur Gegenstandswelt ist zurückhaltender, maßvoller geworden. Aber es ist doch noch ein echtes Verhältnis. Die Erfahrung der Dingferne, des isolierten Gegenüberstehens und des Verdammtseins zum bloßen Zuschauen bleibt ihm noch erspart. So bewahrt er sich in einer Zeit, in der unter den bedeutenderen Geistern des Abendlandes das Bewußtsein der völligen Bindungslosigkeit immer allgemeiner wird, noch einen begrenzten Bereich der Geborgenheit, von dem aus er der Drohung der Einsamkeit begegnen kann.

Damit erweist sich nun, daß die neue Dichtungsgattung, in welcher die neue Einstellung zur Welt ihren Ausdruck findet — eben das Dinggedicht —, wie jede legitime Gattungsform alles andere ist als ein Produkt der Willkür und der nur theoretischen Setzung. Sie wächst vielmehr heraus aus einer ganz bestimmten geistesgeschichtlichen Situation, für welche die angedeutete Entwicklung Mörikes nur ein Beispielfall ist; sie ist eine ihrer dichterischen Äußerungsformen. Das Hervortreten der Dingdichtung bezeugt, daß die Geborgenheit im Glauben an die objektive Gültigkeit kosmisch-religiöser und zwischenmenschlicher Bindungen weithin verlorengegangen ist. Es ist nur noch diese eine, vorläufig letzte Zuflucht übriggeblieben: der Glaube an die dem subjektiven Dafürhalten und dem Zeitenwandel überlegene Aussagekraft der Dinge[8]. Die Darstellung hat aber gezeigt, daß auch dieser feste Standpunkt nur noch gewonnen werden kann durch den Verzicht auf die Teilhabe an der ganzen Fülle der Erlebnismöglichkeiten. Er ist also nur für denjenigen erreichbar, der sich solche „Mäßigung" und Selbstbegrenzung aufzuerlegen vermag. Und wiederum ist er nur so lange noch zu halten, wie die geheimen Verbindungen zum Mittel-

[7] Vgl. etwa: Mörikes Werke, II, 288 und 458.

[8] Die Bedeutung der Dinge als Träger von Erinnerungen und damit als Halt gegenüber dem Erlebnis der Vergänglichkeit — dem letzten Grund aller Einsamkeitserfahrung — behandelt der Verfasser ausführlich in Kapitel IX und X seiner Dissertation.

punkt des wirkenden Lebens nicht völlig abgeschnürt sind, das heißt: solange es sich noch um ein wirkliches Er-leben handelt — wie bei Mörike.

III.

Welches sind nun aber die Charakteristika des Dinggedichtes? Marcella Burger gibt folgende Definition: „Unter 'Dinggedicht' verstehen wir ... ein Gedicht, das ein Ding, einen im landläufigen Sinne nicht denkenden, nicht fühlenden und nicht sprechenden Gegenstand dichterisch behandelt"[9]. Diese Begriffsbestimmung erscheint uns zu weitmaschig. Denn insbesondere Mörikes Werk ist reich an Gelegenheitsgedichten, die an einen beliebigen Gegenstand anschließen oder auf ihn verweisen, an Begleitgedichten zu Geschenken wie: *Mit einem Anakreonskopf und einem Fläschchen Rosenöl* oder *Zu einem ausgeschnitteten Röschen.* Die große Gruppe dieser künstlerisch oft weniger vollendeten Schöpfungen muß wohl von vornherein ausgeschieden werden. Ebensowenig aber darf man zur Dingdichtung im strengen Sinne auch Gedichte zählen wie: *Mausfallen-Sprüchlein, Bei Gelegenheit eines Kinderspielzeugs* oder *An eine Äolsharfe* — eben weil sie nur *bei Gelegenheit* eines Dinges entstanden sind, weil sie in der Hauptsache Betrachtungen oder Empfindungen wiedergeben, die lediglich ausgelöst worden sind von einem bestimmten Gegenstand. Dieser muß aber im echten Dinggedicht durchaus selbst im Mittelpunkt stehen, ja, der Umkreis des Beschriebenen darf offenbar nicht weiter reichen als die Wirkungssphäre des betreffenden Dinges. Daraus läßt sich ferner ableiten, daß solche Gedichte durch eine gewisse Statik gekennzeichnet sind und ebenso durch eine (in einem noch näher zu beschreibenden Sinne) „sachliche" Darstellungsweise — wodurch sich das Einmengen rein subjektiver Empfindungen von selbst verbietet. — Man käme demnach etwa zu der folgenden Begriffsbestimmung: Ein „Dinggedicht" ist ein Gedicht, welches ein „Ding" — das heißt einen toten Gegenstand oder zumindest ein sprach-loses Wesen — um seiner selbst willen in vorwiegend beschreibender Weise behandelt, und zwar ausdrücklich mit dem Anspruch eines Kunstwerkes.

Oppert hebt das Dinggedicht als „Gegentypus" ab vom „werdenden Gedicht" Goethes (und auch des jungen Mörike), welch letzteres wir gleichsam in seiner Entstehung mitverfolgen können (vgl. *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang*). Während dieses eine „subjektive, echt lyrische Stimmungshandlung" gebe, sei jenes „auf unpersönliche, episch-objektive Beschreibung eines Seienden angelegt"[10]. Diese letzte Formulierung, so nahe sie den oben gegebenen Bestimmungen auch kommt, bedarf doch wohl einer gewissen Modifizierung oder wenigstens einer genaueren Auslegung hinsichtlich des Wortgebrauchs: Ohne Frage trifft es zu, daß das Dinggedicht weit „objektiver" und auch sehr viel „epischer" ist als jede Stimmungslyrik. Aber es bleibt nichtsdestoweniger innerhalb der

[9] a. a. O., A 1.
[10] a. a. O., 747f.

Grenzen, die ihm durch seine Zugehörigkeit zur „Naturform" der Lyrik gezogen sind. Auch gegenüber den Dingen bewährt der Dichter in ganz wesentlichen Stücken noch sein „lyrisches" — und also, recht verstanden, auch „subjektives" — Weltverhalten. Dementsprechend kann für ihn niemals (so wie es im Prinzip beim Naturwissenschaftler der Fall ist) jedes beliebige Ding aus der ganzen Breite der Gegenstandswelt zum Objekt seiner Anteilnahme werden. Er wählt immer aus, und bereits in dieser Wahl steckt ein subjektives Element[11]. (Das trifft jedenfalls für Mörike uneingeschränkt zu, der noch nicht, wie spätere Dichter, willenlos von den Dingen — die vom Dichter Deutung fordern — „gewählt" wird.) Damit hängt weiterhin zusammen, daß er den einmal herausgehobenen Gegenstand dann auch nicht in dem Sinne als von ihm abgelöstes „Objekt", das heißt als fremd gegenüberstehendes Nicht-Ich, behandelt, wie dies die exakte Naturwissenschaft notwendig tun muß. Das Verhältnis des Dichters zu seinem Gegenstand ist alles andere als ein wissenschaftlich „interesse-loses". Er ist vielmehr mit seinem ganzen Wesen „dabei" — so wenig er auch die Eigen-Mächtigkeit des erwählten Dinges antastet. Und er erkennt ohne Einschränkung dessen Selbstzweck an, in einer Zeit wohlbemerkt, in der mit dem allmählichen Aufkommen der Technik die Dinge schon Gefahr laufen, nur noch als Mittel zum Zweck benutzt zu werden. Dieses innige, jedoch von allem persönlichen Anspruch freie Anteilnehmen aber können wir nicht anders bezeichnen denn als Liebe.

Ein sicheres Anzeichen des unmittelbar liebevollen Eingehens auf das Ding ist die Du-Anrede, welche Mörike in seinen Dinggedichten vielfach gebraucht (vgl. *Auf eine Lampe*). Oder er leiht sogar dem stummen Gegenstand seine eigene Stimme, gleichsam damit er (in der Ich-Form) sein Wesen selbst aussprechen könne (vgl. *Inschrift auf eine Uhr mit den drei Horen*). Wenn sich aber der Dichter dergestalt veranlaßt fühlt, *auch dem Toten, Unlebendigen (was man so nennt) Augen, Seele und Sprache zu geben* (an K. Mayer, 27. 11. 1842), das heißt es zu personifizieren, dann kann das in seinem Sinne nie als Willkür und unangemessene Übertragung bewertet werden. Er ist vielmehr überzeugt, daß er damit dem Wesen der Dinge erst eigentlich gerecht wird, weil er ja — wie betont — in ihnen (oder durch sie hindurch) ein höheres Geistiges wirksam glaubt. Selbst noch den Gedichten in der Erzählform spüren wir deshalb das zarte, behutsame Sich-einfühlen in die Eigenart des Beschriebenen, oder richtiger: die Fähigkeit, sich von ihm beeindrucken zu lassen, an (vgl. *Die schöne Buche*).

[11] Was Theodor Litt von der Betrachtung der geschichtlichen Vorgänge sagt, läßt sich ohne weiteres auch auf die Betrachtung der Dinge anwenden: „... so wenig wie irgendein anderes wahrhaft geistiges Tun ist dies Betrachten ein bloßes Hinnehmen und Abbilden eines Vorgefundenen; auch in ihm erlebt und genießt der Geist seine Souveränität. Sie bekundet sich darin, daß das Subjekt, statt ... die Gesamtheit der nur irgendwie erreichbaren Fakten in gleichgültige Kausalreihen zusammenzuordnen, mit energischer Auswahl und Unterscheidung dasjenige heraushebt, was mit dem eigenen Lebenssinn ... durch einen merkbaren Sinnbezug verbunden ist, an dem so Ausgezeichneten weiterhin gerade die Momente ins hellste Licht rückt, die am eindringlichsten diese Sinnbestimmtheit offenbaren ..." (Wissenschaft, Bildung, Weltanschauung. Leipzig 1928, S. 94f.)

Das ist auch die unerläßliche Voraussetzung für ein letztes, entscheidend wichtiges Charakteristikum der Dingdichtung: die dichterische Dingbeschreibung bleibt nicht bei einem bloß äußerlichen Nachzeichnen stehen, sondern — hierin hat Oppert ohne Zweifel recht — sie besitzt eine Tendenz zur Deutung. „Ja: Deutung ist der 'spezifisch poetische Zweck' des Dinggedichts über den aussichtslosen Wettstreit mit der Bildkunst hinaus . . . Deutung ist [jedoch] nicht gesagter Inhalt, Deutung ist Formsache . . . Deutung läuft nicht nebenher, . . . sondern in der Beschreibung selbst liegt sie verborgen, . . . allein der Ablauf der Darstellung erzeugt Deutung."[12] Diese kann dann am Schluß als unmerklich, aber notwendig gewachsene Frucht der Beschreibung, als wirkliche „Quintessenz", noch einmal, zu einer Sentenz verdichtet, die Summe des Ganzen geben.

Darin, daß Dingdichtung ihrem Wesen nach zugleich Dingdeutung ist, finden wir nun überhaupt erst die letzte Begründung für ihr Vorhandensein und wird uns ihr Zusammenhang mit der Überwindung der Einsamkeitserfahrung erst vollends verständlich: sie ist für den Dichter die einzige Möglichkeit der „Verständigung" mit dem Ding. Denn nur das Gedeutete, daß heißt das liebend (nicht rational) Erkannte und intuitiv Begriffene kann dem Menschen etwas bedeuten: sicheren Halt, nahen Freund und, über dies hinaus noch, Spiegel und Sinnbild eines Höheren. Indem sich also der Dichter betrachtend in das Wesen der Dinge versenkt, gelingt ihm die Rückbindung an das Absolute, an das Göttliche, und allein in ihr wird der Mensch aus seinem Leiden an der irdischen Vereinzelung und Vergänglichkeit erlöst.

IV.

Gerade im Hinblick auf das soeben Gesagte ist es aufschlußreich, sich einen Überblick darüber zu verschaffen, welche Dinge Mörike nun auswählt, mit anderen Worten: welche Dinge es vor anderen sind, die für ihn in diese Symbol- und Mittlerfunktion eintreten können. Und da lassen sich im wesentlichen zwei Gruppen erkennen: zuerst und hauptsächlich sind es die „Dinge" der Kunst (oder des Kunsthandwerks), denen sich der Dichter immer wieder beschreibend und deutend zuwendet. Hierher gehören etwa Gedichte wie: *Inschrift auf eine Uhr mit den drei Horen*, *Auf ein altes Bild*, *Schlafendes Jesuskind* und *Göttliche Reminiszenz*. Nicht von ungefähr sind es gerade Kunstwerke — und hierunter insbesondere wieder Bilder —, welche Mörike (ebenso wie später auch Meyer und Rilke) zu dichterischer Nachgestaltung anregen. Denn dem Kunstwerk wohnt sichtbarer als gewöhnlichen Dingen ein Element des Bedeutens inne. Es verlangt darum aus sich heraus die Deutung, daß heißt aber: über die einfache Wiedergabe des sinnlichen Eindrucks hinaus die Wiedergabe der „Idee". Voraussetzung dafür aber ist die Achtung vor dem Eigendasein dieser Schöpfung von fremder Künstlerhand, der Verzicht auf die freie Betätigung der eigenen

[12] a. a. O., 768.

Phantasie. Es bedarf der *außerordentlichen Gabe, ein jedes Ding in seinem eigensten Air aufzufassen* und darzustellen (Mörike an K. Mayer, 27. 11. 1842). Dann kann es gelingen, seines Dauernden, Bedeutsamen innezuwerden — von dem das Kunstwerk unmittelbar nichts sagt. Der Dichter aber, der sich in dessen Intention versenkt hat, versteht es herauszuheben, und auf dem Umwege über das ästhetische, nachschaffende Erleben — ein Weg, der nur den Vertretern einer verfeinerten Kultur offen ist — wird ihm die Wirklichkeit des Göttlichen wieder zur lebhaft empfundenen Gewalt. Die Auswahl der dichterisch beschriebenen Werke (gleich mehrere stellen den Sohn Gottes dar, ein anderes etwa die Stunden-Göttinnen) bestätigt obendrein noch, daß der andächtige Umgang Mörikes mit diesen Kunst-Dingen letzten Endes einem religiösen Antrieb entspringt und dahin zielt, sich des Daseins einer höheren Macht neu zu vergewissern.

Die Gedichte der zweiten Gruppe, deren bedeutendste Beispiele *Die schöne Buche*, *Auf eine Christblume* und *Corona Christi* sind, lassen sich gleichfalls nur in diesem Sinne deuten: auch die Einzelerscheinung aus dem Bereich der lebendigen Natur wird vorwiegend ästhetisch erfaßt, und wiederum bildet das Erlebnis der Schönheit nur die Ausgangsstufe, nur das Medium für die Entfaltung einer religiösen Erfahrung. Und ob sich nun bei der ehrfürchtigen Betrachtung des Natur-Dinges dem Dichter ein tieferer geistiger Bezug auf Geburt oder Passion Christi offenbart oder ob er in antikischer Weise beim Anblick der *schönen Buche* plötzlich *des Hains auflauschende Gottheit* gegenwärtig empfindet: immer fühlt er, *in des Schönen Gestalt, ewige Mächte sich nah'* (*An eine Sängerin*, V. 6).

V.

Vielleicht das vollkommenste Beispiel für die Dingdichtung Eduard Mörikes ist sein Gedicht *Auf eine Lampe*[13] aus dem Jahre 1846. Selten sonst finden wir das Wesen der neuen Dichtungsgattung so rein verkörpert wie in diesen Versen:

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand

[13] Mörikes Werke, I, 85f. — So urteilt auch Oppert (mit einer Einschränkung, deren negativer Akzent oben als unberechtigt zurückgewiesen wurde): „Vor allem 'Auf eine Lampe' . . . bringt den Charakter [des Dinggedichtes] fast ganz rein heraus, obschon die besondere Situation ein wenig hineinspielt und auch die Anrede an den Gegenstand leise vorhanden ist, so daß sich, mit Goethes Wort, wohl von 'entzückter Anschauung' reden läßt; doch hat die Überschrift das betrachtende, Abstand haltende Fürwort 'Auf . . .', das Mörike, sehr bezeichnend, im Gegensatz zu Platens subjektivem 'An . . .' überhaupt bevorzugt, während Meyer und Rilke, noch objektiver, losgelöster, beziehungsloser [!], einfache Dingnamen als Titel belieben." (a. a. O., 752.)

Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflicht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreih'n.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —
Ein Kunstgebild' der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Das Gedicht ist schon mehrfach interpretiert worden, besonders eindringlich in einem Briefwechsel zwischen Emil Staiger und Martin Heidegger, wozu sich als „dritte Stimme" bald die von Leo Spitzer gesellte[14]. Man könnte deshalb mit Staiger der Ansicht sein, daß durch diese um feinste Bedeutungsnuancen geführte Diskussion das Gedicht bereits „allzu schwer belastet" sei und demnach eine neuerliche Deutung nicht mehr vertrage. Gerade diese oft subtilen und selbst mit außerliterarischen Argumenten gestützten Erörterungen drohen aber hier und da den Zugang zum unbefangenen Verständnis der Verse zu verbauen. Aus diesem Grunde erscheint es doch nicht abwegig, wenn wir in unserem Zusammenhang abermals den Versuch einer unmittelbar am Wortlaut des Gedichtes entwickelten (und sodann mit den Ergebnissen der genannten Interpreten sich auseinandersetzenden) Auslegung unternehmen.

Der erste, allgemeine Eindruck, den das Lesen oder Anhören dieser Verse hervorruft, geht mehr noch von der äußeren Gestaltung als vom Gehalt des Gedichtes aus. Es ist die ruhige, zurückhaltende Sprechart, der maßvolle Gang der Senare — also gerade das Unaufdringliche —, was den aufmerksam Lauschenden am unmittelbarsten anrührt. Das bleibt jedoch nicht nur äußerliches Formerlebnis, sondern erweist sich in steigendem Maße als die einzig angemessene Möglichkeit, wie Mörike sein inneres Erlebnis der Begegnung mit diesem schönen Werke der Kunst aussprechen und dem Nacherlebenden weitervermitteln konnte. Diese Einstellung des Dichters zu seinem Gegenstand läßt sich wohl am besten charakterisieren als Bereitschaft zum unvoreingenommenen Schauen. Sie ist „Betrachtung" in jenem doppelten Sinne, der für die Dingdichtung kennzeichnend ist: als liebevolles, selbstloses Sichversenken in die Erscheinungsform des Dinges und, diese durchdringend, als Heraufheben seines Wesens ins deutende Wort.

Dieser in sich einheitliche Vorgang ist aber dennoch nur in stufenweise fortschreitender Annäherung und Wesenserhellung erlebbar und darstellbar. Damit ergibt sich die innere Gliederung des Gedichtes *Auf eine Lampe* notwendig von selbst: das Ganze der zehn Zeilen ist aufgebaut aus zweimal je drei Versen Beschreibung, beide Male gerade einen Satz umfassend, und sodann zweimal je zwei

[14] Emil Staiger: Zu einem Vers von Mörike. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger. (In: Trivium IX, 1951, 1—16.) — Leo Spitzer: Wiederum Mörikes Gedicht „Auf eine Lampe". (Ebd., 133—147.) — Den Anstoß zu diesem Dreiergespräch gab Staiger durch seine voraufgegangene Deutung des Gedichtes in dem Vortrag: „Die Kunst der Interpretation". (Abgedruckt in: Neophilologus 35, 1951, 1—15.)

Versen, deren erste ein Gesamturteil über die äußere Wirkung der Lampe bringen, während die beiden letzten die abschließende, vertiefende Deutung geben[15].

Die erste Dreiergruppe von Versen zeichnet die Lampe in Zusammenhang mit ihrer Umgebung; sie veranschaulicht die „Atmosphäre", in der sie sich vorfindet. Es ist der Anblick, wie er sich dem Beschauer etwa von der Schwelle des eben betretenen Raumes aus bieten mag. Doch sogleich stellt er mit der Du-Anrede eine innige Beziehung zum Gegenstand her; denn schon fühlt er sich von der Magie des Schönen angerührt, sieht er sich veranlaßt, die Lampe als eine *schöne Lampe* anzuerkennen. Kein bloßer Gegenstand des Nutzens ist sie also, sondern ein Kunstwerk auserlesenen Geschmacks, ein angemessener, veredelnder Schmuck des Gemaches und der gesellig-heiteren Zusammenkünfte, die in ihm einst stattgefunden haben. Und damit rückt das Erlebnis des Schönen sofort auch unter einen zeitlichen Aspekt: *Noch unverrückt* schmückt die schöne Lampe die Decke dieses Raumes; jedoch — und das läßt sich nicht ohne Wehmut denken — *fast vergessen* ist nun schon das *Lustgemach* und mit ihm die Lampe, die ihm zur Zierde dient. Die unbeschwerten, dabei aber schönheitskundigen Menschen, welche sich einstmals hier so gern zusammenfanden, sind nicht mehr. Mit ihnen aber ist eine ganze, ästhetisch aufs feinste durchgebildete Kultur verschwunden: die des Rokoko, wie sie verklärt wurde in Mozarts ernst-heiterer Musik. Nie mehr ist seither die Lampe entzündet worden. Dennoch aber prangt sie da im Raume und trägt, auch unbeachtet, immer noch ihre Schönheit zur Schau.

Diese Schönheit versucht der nähertretende Betrachter nun, losgelöst aus allem Umgebenden, in ihrem Für-sich-sein zu erfassen: die *weiße Marmorschale*; die liebliche Darstellung der tanzenden *Kinderschar* darauf; den alles einfassenden, erzenen *Efeukranz*. Der Dichter gibt davon (in V. 4—6) keine ausgeführte, ins einzelne gehende Beschreibung, und doch ersteht aus dem wenigen, was er als wesentlich hervorhebt, vor unserem inneren Auge wieder die ganze Lampe.

Die beiden detaillierten Bildeindrücke der Lampe im Raum und der Lampe als eines isolierten Kunstwerks wirken aber so stark und dabei so gleichsinnig auf den Beschauer, daß sie ihm unwillkürlich einen entzückten Ausruf entlocken; „Fernsicht" und „Nahsicht" verbinden sich in seinem Geiste zu einem einheitlichen, diese Teilsichten ganz umschließenden, Eindruck des Schönen (V. 7—8):

Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —.

[15] Spitzer (a. a. O., 146) und mit Vorbehalt auch Staiger (Neophil. 35, 8f.) sehen dagegen eine „Anordnung in Gruppen von drei Zeilen, zu denen die letzte, einzeilige eine vierte Gruppe fügt". Spitzer weist in diesem Zusammenhang auf die Vorstellungswelt Dantes und die Spekulationen über „die vollkommene runde Zahl 10" (aus $3 \times 3 + 1$) hin, ohne daß sich dies aber durch die Interpretation des Gedichtes zweifelsfrei rechtfertigen ließe.

Die Ebene der reinen Beschreibung ist damit verlassen, und doch wird hier nicht eine unverbindliche subjektive „Meinung" ausgesprochen. Es wird vielmehr, gleichsam von einem höheren Standpunkt aus, nur als Gesamtwirkung noch einmal bestätigt, was zuvor im einzelnen erkannt worden war: *reizend* ist der Anblick der Lampe mit ihrer weißen Marmorschale und dem *lachenden* Bilde der fröhlich sich durcheinanderschlingenden Kinderschar darauf. *Reizend* aber auch, wie sie an ihren leichten Ketten zierlich im Raume schwebt. Es ist das Anreizende, zur Schönheit Überredende, das jedem wahren Kunstwerk innewohnt. — Diesem Eindruck jedoch gesellt sich ein andersgearteter, nicht störend aber und im Widerspruch zu jenem ersten, sondern mit diesem *sanft* und harmonisch sich verbindend: ein leiser *Geist des Ernstes*, wie er schon der Atmosphäre der *vergeßnen Lustgemachs* beigemischt ist und als Stimmung die Lampe umspielt, scheint sich auch von dem dunklen Bande des edelgeformten Efeus her über sie selbst zu ergießen und sich durch ihre klaren, regelmäßigen Konturen dem Betrachter mitzuteilen. Dies ist die *ernste Schöne* (*Vom Sieben-Nixen-Chor*, V. 2), das lieblich Befremdende und zu gesammelter geistiger Durchdringung Mahnende, das gleicherweise aus dem wirklichen Kunstwerk spricht. Beides ist ihm eigen: *die Anmut* und *das heil'ge Maß* (*Inschrift auf eine Uhr*, V. 4), und erst, wo beides — so wie in der Lampe — sich mühelos und *in holdem Gleichmaß* (*Corinna*, V. 10) verbindet, da ist vollendete Schönheit, da ist wahrhaft Kunst.

Mit ganzem Recht, mehr noch: mit Notwendigkeit fließt darum aus der Betrachtung der Lampe (der Gedankenstrich am Ende von V. 8 ist das äußere Zeichen für dies Ableitungsverhältnis) das überzeugte Urteil des Dichters (V. 9):

Ein Kunstgebild' der echten Art. . . .

Doch diese Überzeugung wird, kaum gewonnen, sogleich wieder „in Frage gestellt"; denn gleichsam als Antithese folgt ihr der einschränkende, sie scheinbar wieder aufhebende, Einwand: *Wer achtet sein?* Wer ist noch — so können wir diese Frage auslegen — wie der Beschauer wenigstens mit einem Teil seines Wesens in jener vergangenen Zeit beheimatet, in der man das Schöne noch nach Gebühr achtete und sich von ihm beeindrucken ließ? Die Entdeckung der von allen vergessenen Lampe bestätigt dem Dichter nur wieder eine alte, schmerzliche Erfahrung: in dieser unfrommen Gegenwart hat offenbar niemand mehr Augen für das Schöne, niemand mehr ein Organ für das Göttliche, das sich darin verhüllt zu erkennen gibt — selbst wo es nicht so verborgen sein Dasein führt wie diese *schöne Lampe*, wie jene *schöne Buche* im Walde bei Cleversulzbach. — Und doch setzen sich die Trauer und die Resignation, die sich angesichts solchen Wissens seiner bemächtigen wollen, nicht durch. Werden sie doch nun, indem die einmal ausgelöste Gedankenbewegung folgerichtig zu Ende geführt wird, sogleich wieder „aufgehoben" durch eine tiefere, gültigere Einsicht in das Wesen der Schönheit. Diese Einsicht aber lag, genau besehen,

schon von Anfang an keimhaft vorbereitet in der besonderen Weise, wie der Dichter die Begegnung mit der Lampe erlebt hatte. Sie faßt also nur abschließend gedanklich noch einmal zusammen, was in der Betrachtung als unmittelbarer Eindruck andeutend bereits gegenwärtig war. Sie überwölbt These und „Antithese" (von V. 9) durch eine beide einbeziehende Synthese (V. 10): *Ein Kunstgebild' der echten Art* durfte der andächtig Schauende die Lampe nennen, eine reine Verkörperung der Idee des Schönen.

Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst[16].

Mit dieser endgültigen, bleibenden Deutung der Wesenheit des Schönen, welche auch im Wortlaut ausdrücklich auf V. 1 mit seinem nur vorläufigen, noch ungeprüften ästhetischen Urteil Bezug nimmt, rundet sich zugleich harmonisch das Gedicht[17] — und erweist sich damit selbst wieder als ein Kunstwerk. Denn als das Kennzeichen alles *echten* Kunstschönen ist ja soeben dieses *selige* In-sich-beschlossen-sein erkannt worden. Was also schiert es die Lampe, daß sie nicht mehr beachtet wird? Sie dauert einfach — gleichgültig, ob sie dabei noch einem Kreise froher Menschen scheint oder unerleuchtet zwischen leeren Wänden hängt. Sie überdauert *unverrückt* jeden äußeren Wandel der Zeiten und hebt damit alle Vergänglichkeit tröstlich auf in der Gegenwart ihres Daseins im Raume. Das Schöne ist zeitlos und kann sich einem empfänglichen Gemüt heute und morgen noch ebenso offenbaren wie gestern. Seine Emanation, sein wesenhaftes Scheinen — das heißt aber: seine Befähigung, zu *schmücken* — kann *dem Beschauer . . . innig fühlbar* werden (*Corinna*, V. 6f.), wenn er sich in Ehrfurcht naht. Dem Kunstschönen ist — potentiell — die Macht gegeben, *alle Welt zu letzen, zu erbaun* (*Corinna*, V. 12). Jedoch, das lehrte den Dichter gerade die Auffindung der von den Menschen übersehenen Lampe: angewiesen auf das Erkanntwerden ist das Schöne nicht. Es ist, wie alles Göttliche, selbstgenügsam[18].

[16] Vgl. dazu: Trivium IX, 12. — Die Verwendung des älteren Reflexivpronomens *ihm* statt „sich" durch Mörike — auch gegenwärtig ist sie in Schwaben teilweise noch üblich — wird von Staiger-Heidegger und Spitzer (in verschiedener Weise) dahingehend gedeutet, daß es der Dichter damit auf eine ganz bestimmte inhaltliche Nuance abgesehen habe. Es wäre aber zu erwägen, ob Mörike das ihm durch den Dialektgebrauch nahegelegte Reflexivum *ihm* nicht etwa aus klanglichen Gründen dem „sich" vorgezogen hat, nämlich zur Vermeidung des gehäuften s-Anlautes.

[17] Spitzer nimmt das „Sich-runden" des Gedichtes sogar in wörtlichem Sinne. Er spricht von der „Rundzahl" der zehn Zeilen und vertritt weiterhin die Ansicht, daß dieses „Kreishaft-in-sich-Geschlossene" wiederkehre sowohl in dem „aus entgegengesetzten Stimmungen" sich ergebenden „Wohltemperierten", das die Lampe als echtes Kunstwerk auszeichnet, wie auch mehrfach in der äußeren Gestalt des beschriebenen Gegenstandes: „. . . fast ist es als ob die Lampe als Symbolding vorzüglich wegen ihrer runden Form gewählt worden wäre" (a. a. O., 137). Wenn auch Spitzer diese durchaus richtigen Beobachtungen etwas zu sehr preßt, so muß man doch seiner allgemeinen Folgerung beipflichten, daß offenbar für Mörike „die Kreisform ein Symbol der Geborgenheit in Ausgeglichenheit" ist (a. a. O., 142f.).

[18] Der Hinweis auf das göttlich-selbstgenügsame Wesen des Schönen, für den Verfasser allein durch die innere Beziehung zwischen den Versen *Auf eine Lampe* und den Schlußzeilen des *Gesangs zu zweien* nahegelegt und gerechtfertigt, findet sich bezeichnenderweise auch in der Deutung Heideggers, wo er auf dem ganz anderen Wege der kunstphilosophischen Überlegung gewonnen worden ist. In diesem Zusammenhang gibt Heidegger das folgende Hegel-Zitat:

Es hat, und viel ursprünglicher sogar als nach außen, auch ein Scheinen nach innen. Ja, man darf von hier aus Schönheit wohl überhaupt definieren als absichtsloses, unbewußt-maßvolles Scheinen im Innen, das sich *lieblich in* [sich] *selbst vergisset* (*Gesang zu zweien*, V. 23), *sich selber so zu seliger Genüge* (*Corinna*, V. 11).

Dieser Bedeutungsgehalt liegt schon in dem Verbum *scheinen* selbst. Denn es schließt, im Gegensatz etwa zu „leuchten", „erleuchten", weder die Vorstellung einer Richtung noch eines Zweckes in sich ein. Der Sinn des Scheinens erfüllt sich im Vorgang des Scheinens selber. Daß aber der Dichter sich und uns die Weise, wie das Schöne schön ist, begreiflich macht am Kunstwerk einer Lampe, ist (ohne daß wir in dieser Wahl unbedingt eine Absicht sehen müssen) besonders glücklich und sinnfällig. Denn das Scheinen gehört zum Dasein der Lampe wie selbstverständlich hinzu; den Schein des Schönen aber trägt sie als Kunstwerk auch dann noch in sich und verbreitet ihn um sich, wenn ihr Lichtglanz längst erloschen ist[19]. — Genau der gleichen Bedeutungssphäre wie das Verbum *scheinen* gehört nun auch das Adverbium *selig* an, das die Art des selbstgenügsamen Scheinens alles Schönen noch tiefer bestimmt: der Selige ist ganz nach innen gekehrt, ist so sehr in sich erfüllt, daß er keines Außen mehr bedarf. Nur von dem Übermaß seiner Seligkeit, die sein Wesen bis in die allerletzten Verästelungen durchglüht, *blüht* ein „seelenvoller" Schein nach außen — wie bei Corinna, wie bei der Göttin Nacht. Und durch dieses Überfließen allein können auch wir am seligen Scheinen des Schönen teilhaben. —

Die hier vorgetragene Deutung nimmt also das *scheint* des letzten Verses ganz eindeutig als „lucet", ebenso wie Heidegger. Die zweite Möglichkeit, *scheint* als „apparet" auszulegen, ist dagegen mit der vorgeführten Interpretation unvereinbar. Abzulehnen ist aber vor allem die — von seiner Spätlingstheorie beeinflußte — Ansicht Staigers, *scheint* entspräche einem „videtur"[20]. Wie sollte derselbe Dichter, der eben noch im Tone sicherster Überzeugung die Lampe ein *Kunstgebild' der echten Art* genannt und damit zum gültigen Symbol des Schönen erhoben hat; wie sollte der Dichter, der in *Corinna* und im *Gesang zu zweien in der Nacht* so bestimmte Aussagen über das Wesen der lebendigen Schönheit — der Anmut — gemacht hat, auf einmal nun „sich nicht mehr ganz zu[trauen], zu wissen, wie es der Schöne zumute ist"[21]? Damit würde zunächst rückwirkend auch wieder die entschiedene Aussage über die Lampe als *echtes* Kunstwerk fraglich. Und dann: wie könnte eine so zweifelhafte Meinung

„Wir können . . . die heitere Ruhe und Seligkeit, dieses Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung als den Grundzug des Ideals (d.h. des Kunstwerks) an die Spitze stellen. Die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da." (a. a. O., 4.)

[19] Heidegger: „Die Lampe, das Kunstgebild . . ., bringt in eines zusammen: das sinnliche Scheinen und das Scheinen der Idee als Wesen des Kunstwerkes." (a. a. O., 3.)

[20] Trivium IX, 2ff.

[21] Staiger: „Er, der Spätling, kann nur noch vermuten und als möglich bezeichnen; das Wesen ist ihm schon halb verhüllt." (Trivium IX, 6.)

die Schwere der vorangegangenen acht Zeilen aushalten und aufwiegen? Diese Aufgabe fällt aber vom Standpunkt der ästhetischen Ökonomie den beiden Schlußversen unausweichlich zu, wenn anders das Gedicht als harmonisch vollendetes, ausgeglichenes Kunstwerk bestehen soll. Insbesondere muß der letzte, krönende Satz die Kraft besitzen, nicht nur die wehmütige Stimmung des Gedichteingangs, sondern vor allem auch noch der Frage: *Wer achtet sein?* aufzuheben und in eine frag-lose Gewißheit hinüberzuleiten, in der die Bewegung innerhalb des Dichtwerkes wie in der Seele seines Schöpfers zur Ruhe kommen kann.

Schon der ausgeprägte, durch die doppelte Alliteration[22] *schön — scheint, selig — selbst* noch unterstrichene, Merkspruch-Charakter des Schlußverses wirkt in dieser Hinsicht auszeichnend. Aber nur, wenn *scheint* als „lucet" verstanden wird, rechtfertigt sich diese Aussage-Form auch vom Aussage-Gehalt her. Und nur, wenn die Zeile in diesem Sinne gelesen wird, erfüllt sie sich mit kräftigem Leben und genügt so, dank ihrer im gesamten Gedicht einmaligen Betonungskurve, vollgültig den an sie gestellten Forderungen: Nach dem bangen Verschweben der Frage von V. 9 beginnt sie mit einem energischen Neueinsatz, der in ungehemmtem Anlauf sogleich im Worte *schön* einen Gipfel der Betonung und Bedeutung erreicht. Allein schon die eruptive Kraft dieses Aufstiegs läßt es nicht zu, daß nun, nachdem der Aufnehmende aufs höchste gespannt ist, ja, diese Spannung äußerlich noch durch das Abbrechen und Neuansetzen der Rede verstärkt wird, lediglich eine vage Vermutung (videtur) sich anschlösse. (Man vergegenwärtige sich, wie leer und unbefriedigend die zweite Vershälfte dann auch in ihrem rhythmischen Verlauf wirkte!) Vielmehr löst sich die aufgestaute Spannung, indem nach kurzer Pause — noch einen Ton strahlender als das *schön* verlautend — im Worte *selig* zunächst der absolute Höhepunkt des Gedichtes erklommen oder besser: ersprungen wird und von hier ab nun in einem ganz stetigen, allmählichen Abstieg die ausgeglichene Ruhelage der nicht mehr zu erschütternden Gewißheit erlangt wird:

Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Betrachten wir vom Schluß her noch einmal das Gedicht als Ganzes, so zeigt sich: hier ist das Wesen des Schönen mit eben der Sicherheit neu ergründet und bestätigt worden wie in Goethes *Faust*-Vers: *Die Schöne bleibt sich selber selig* (V. 7403). Für den Dichter selbst aber bedeutet dieses Ergebnis, daß er am selbstgenügsam überdauernden Kunst-Schönen, am beständigen „Ding", einen Halt gefunden hat, von dem aus er das Leiden unter dem Bewußtsein seiner Einsamkeit in dieser Zeit bestehen kann. Denn indem er *der Schönheit Götterstille* (*Nachts*, V. 17) im dichterischen Worte feiert, gelingt es ihm, sich über das Vergängliche zu erheben und in einem Raume der Überzeitlichkeit sich dem Bleibenden, dem Absoluten in Ehrfurcht wieder zu verbinden.

[22] Auf diese zweifache Alliteration hat zuerst Spitzer aufmerksam gemacht (a. a. O., 142). Auch ihre ausgewogene Zweigliedrigkeit (*schön* gehört inhaltlich näher mit *selig* zusammen, *scheint* mit *selbst*) würde gestört werden, wenn anstelle des *ihm* ein „sich" stünde (vgl. Anm. 16).

Thomas De Quincey und Goethe.

Von

Peter Michelsen (Göttingen).

Thomas De Quincey (1785—1859), bekannt als Verfasser der *Confessions of an English Opium-eater*, gehört, zusammen mit Coleridge, Carlyle, Gillies, Henry Crabb Robinson und einigen anderen, zu den ersten in England, die deutschen Schriftstellern nähere Aufmerksamkeit schenkten. Seine Beziehungen zur deutschen Literatur insgesamt wurden ausführlich bisher nur von William A. Dunn in seiner Arbeit „Thomas De Quincey's Relation to German Literature and Philosophy"[1] behandelt, die eine im großen und ganzen sorgfältige Sammlung des Materials bietet, aber fast völlig auf eine Deutung im Lichte der literarischen Gesamtpersönlichkeit De Quinceys verzichtet. Walter Y. Durand stellt in seinem kurzen Artikel „De Quincey and Carlyle in Their Relation to the Germans"[2] lediglich fest, daß De Quinceys Rang als Übersetzer und als Kritiker der deutschen Literatur weit unter dem Carlyles stehe — eine sicherlich richtige Beobachtung, die inzwischen Widerspruch und Wiederholung erfahren hat[3]. Und in jüngster Zeit hat Clarence D. Thorpe einen „Comment on De Quincey's Relation to German Literature" geliefert[4], der gegenüber Dunn keine neuen Gesichtspunkte bringt[5]. Walter F. Schirmer stellt in seiner gedrängten Behandlung De Quinceys[6] dessen Beziehungen zu Schiller und Jean Paul in den Vordergrund seiner Darstellung.

De Quinceys erste eingehendere Beschäftigung mit der deutschen Literatur fällt in seine Oxforder Zeit (1803—08), in der er sich offenbar vor allem mit Kant befaßte. Sein ganzes Leben hindurch bleibt er dann weiter mit deutschen Literaturerzeugnissen in Kontakt, wobei als bezeichnend hervorzuheben ist, daß er der deutschen Dichtung im engeren Sinn: der Vers-Dichtung ('poetry') kaum irgend ein Interesse entgegenbringt. Als größten deutschen Schriftsteller

[1] Diss. phil. Straßburg 1900.

[2] PMLA 22, 1907, S. 521—30.

[3] Widerspruch durch Thorpe, im Appendix zu dem Buch S. K. Proctors „Th. De Quincey's Theory of Literature", Ann Arbor 1943, S. 294/95, Anm.; Wiederholung durch R. Wellek, „De Quincey's Status in the History of Ideas", Philological Quarterly 23, 1944, S. 270, Anm.

[4] Im zweiten Abschnitt des „Appendix" zu Proctors Buch, a. a. O., S. 289—98.

[5] Thorpe beklagt sich, daß die deutsche Wissenschaft bisher noch kein „thorough treatment" über das Verhältnis De Quinceys zur deutschen Dichtung geliefert habe (a. a. O., S. 293/94, Anm.). Er vergißt, daß weder die englischen noch amerikanischen Gelehrten bisher eine gründliche Behandlung über De Quinceys Beziehungen zur englischen Literatur vorgelegt haben — ein für sie vielleicht noch näher liegendes Thema. Thorpe bezeichnet dann das in den Arbeiten von Ernst Markgraf („Einfluß der deutschen Literatur auf die englische am Ende des 18. und im ersten Drittel des 19. Jhdts.", Lpzg. 1901) und Emil Koeppel („Deutsche Strömungen in der englischen Literatur", Straßburg 1910) über De Quincey Gesagte als „a quite superficial repetition of . . . commonplaces" (die übrigens nicht einmal falsch sind). Ich entdecke in Thorpes Ausführungen nichts, was über diese „commonplaces" hinausgeht.

[6] In seinem Buch: „Der Einfluß der deutschen Literatur auf die englische im 19. Jahrhundert", Halle 1947, S. 91—92.

verehrt er Jean Paul, mit dessen Stil- und Denkart ihn manches Gemeinsame verbindet[7]. Sein relativ enges Verhältnis zu Kant bildet innerhalb der De Quincey-Forschung eine Streitfrage, auf die hier nicht eingegangen werden kann[8]. Während er der Erscheinung Goethes verständnislos gegenüberstand und den Gebrüdern Schlegel (vor allem Friedrich[9]) mit Ablehnung, ja Verachtung begegnete, obgleich er sich in seinen literartheoretischen Erörterungen nicht allzu weit von den Gedankengängen der deutschen Romantiker entfernte, brachte er Lessing, Herder, Voß und Schiller mehr oder weniger positive, wenn auch äußerst flüchtige Würdigungen dar. Außerordentlich belesen scheint er aber auf verschiedenen Gebieten wissenschaftlicher deutscher Literatur gewesen zu sein, und für viele seiner Essays holt er sich den Stoff aus deutschen Werken[10].

De Quinceys Beziehungen zur deutschen Literatur sind also nicht gerade sehr intensiv. Dennoch darf man seine Bedeutung als Vermittler nicht unterschätzen. Die deutsche Literatur hat ja bis heute immer nur ein vorübergehendes Interesse außerhalb der deutschsprachigen Länder erwecken können, was auf einen Mangel nicht großer Leistungen, doch innerer Kontinuität hinweist. Für den romanischen und angelsächsischen Kunstverstand ist die Rezeption deutscher Dichtung mit deren kompliziertem Verhältnis zur Form stets eine schwierige Aufgabe: man denke etwa in unseren Tagen an das Unverständnis T. S. Eliots für Goethe[10a]. In De Quincey dagegen kamen an sich mancherlei Eigenschaften einer günstigen Aufnahme der deutschen Literatur entgegen, was sich in den formalen und gehaltlichen Strukturen seines Stils und in der Übernahme mancher Anregungen durch Jean Paul und die Romantiker äußerte. Umso erstaunlicher mutet De Quinceys Fehlurteil über Goethe an. Das Grundfalsche, das darin zum Ausdruck kommt, ist dabei nicht einmal das Erschreckendste; die geradezu bestürzende Banalität, die in De Quinceys Aussagen ans Licht tritt, läßt nicht erkennen, daß hier ein Mann von großer künstlerischer Sensibilität und weiter Belesenheit, selber ein bedeutender Stilist, das Wort nimmt. Neben einer ausführlichen Darstellung der tatsächlichen Verhältnisse[11] machen wir es uns im

[7] Vgl. Fr. Christoph, „Über den Einfluß Jean Paul Friedrich Richters auf Th. De Quincey", Progr. Hof 1899.

[8] Vgl. etwa R. Wellek, „Kant in England 1793—1838", Princeton 1931, S. 171—80, mit Proctor, a.a.O., S. 29—37.

[9] Von anderen Romantikern erwähnt De Quincey nur flüchtig Novalis und Fouqué, etwas eingehender den Ästhetiker und Literarhistoriker Fr. Bouterwek. Die Übersetzung von Tiecks *Liebeszauber*, die Masson in De Quinceys Werke aufgenommen hatte (De Quincey, *The Collected Writings*, ed. Masson, London, 1889ff. [im folgenden: Masson], XII, S. 434—63), und die Autorschaft der anschließenden Notiz über Tiecks Leben (Masson XII, 463—67) müssen De Quincey abgesprochen werden (vgl. Hans K. Galinsky, „Is Th. De Quincey the Author of the Love-Charm?", MLN 52, 1937, S. 389—94).

[10] So benutzte De Quincey z.B. für den Essay *Revolt of the Tartars* (Masson VII, 368—421) Benjamin Bergmanns *Nomadische Streifereien unter den Kalmücken in den Jahren 1802 und 1803*, 4 Bde, Riga 1804—05.

[10a] Inzwischen hat Eliot freilich in seiner Hamburger Goethe-Rede („Goethe als Weiser", Merkur IX, 1955, S. 701—23) seine bisherigen Auffassungen korrigiert.

[11] Die nach Dunn (a.a.O., S. 45—62) bisher breiteste Darstellung der Beziehungen De Quinceys zu Goethe findet sich bei Jean-Marie Carré, „Goethe en Angleterre", Paris 1920, S. 195—98.

folgenden zur Aufgabe, das krasse kritische Unvermögen des Opiumessers in Bezug auf Goethe aus der Eigentümlichkeit seiner Persönlichkeit zu erklären[12].

Es liegen zwei Essays vor, in denen sich De Quincey mehr oder weniger ausführlich mit Goethe auseinandersetzt. Der eine ist die berühmte, oder besser: berüchtigte Rezension der Carlyleschen *Wilhelm-Meister*-Übersetzung im *London Magazine* 1824[13] (Masson XI, 222—258[14]), der andere der ca. 1837 für die 7. Auflage der *Encyclopaedia Britannica* geschriebene Goethe-Artikel (Masson IV, 395—421).

Im ersten dieser beiden Beiträge wird am Anfang eine höchst negative Charakterisierung Goethes geliefert, gefolgt von einer scharfen Kritik an der Übersetzung. Dann erst — in der nächsten Nummer der Zeitschrift — erfolgt die eigentliche Rezension des Romans an Hand einer gehässigen und oberflächlichen 'Analyse' der weiblichen Charaktere und einer Darstellung von Wilhelm Meisters *Affairs of the Heart*. Der zweite, 13 Jahre später verfaßte Aufsatz, zu dessen Abfassung De Quincey Sarah Austins *Characteristics of Goethe*[15] benutzte (vgl. Masson IV, 400), besteht zum größten Teil aus einer sehr unproportionierten Beschreibung von Goethes Leben (nach *Dichtung und Wahrheit*) samt einer langen Digression über den Herzog von Weimar. Ausführlichste Behandlung erfährt dabei der junge Goethe, vor allem die eigentliche Kindheit Goethes (Masson IV, 397—415), während die Zeit von 1775 bis 1832 in einem Absatz zusammengedrängt wird (wobei vieles Wichtige, etwa die italienische Reise, die Freundschaft mit Schiller u. a. nicht einmal Erwähnung findet[16]!). Die letzten sechs Seiten befassen sich dann mit den Werken und geben eine Allgemeinwürdigung.

Den ersten Artikel nahm De Quincey nicht mehr vollständig in seine Schriften auf: nur der zweite Teil des Aufsatzes (vom September 1824) wurde 1859 in dem noch vom Autor selbst redigierten 9. Band seiner Werke abgedruckt. Der

[12] Es besteht neuerdings eine Neigung, aus De Quinceys zerstreuten literarischen Urteilen einen Kanon für die Literaturkritik zu zimmern (vgl. das schon genannte Buch Proctors, sowie die Studie John E. Jordans, „Th. De Quincey: Literary Critic, His Method and Achievement", Univ. of Calif. Publications, Engl. Stud. 4, Berkeley / Los Angeles 1952, die der Individualität des Opiumessers freilich viel gerechter wird). Worauf aber De Quinceys Urteile gegründet sind, darauf weist er selber hin: *I am not anxious to establish my own preference as founded on anything of better authority than my idiosyncrasy, or more permanent, if you choose to think so, than my own caprice* (Masson XI, 265). Mir scheint, man kann allgemein sagen: De Quinceys Begründungen, eingestreute Prinzipien zur Stützung seiner Behauptungen, sind großenteils Rationalisierungen seiner Idiosynkrasien.

[13] Vol. X, 1824, S. 189—97, 291—307.

[14] Massons Ausgabe gibt nur die reduzierte Fassung der Rezension von 1859 wieder; in einer Anmerkung (Masson XI, 223—25) gibt der Herausgeber lediglich eine gedrängte Übersicht über den Inhalt des weggelassenen ersten Teiles.

[15] 3 Bde., London 1833; 2. Aufl. 1836.

[16] Während De Quincey Goethes Tod hier kurz, aber richtig schildert — *he breathed away as if into a gentle sleep, surrounded by his daughter-in-law and her children* (Masson IV, 415) —, greift er 1859 in einer Anmerkung die „Mehr Licht"-Legende auf, die er durch die Art seiner Beschreibung noch ins Groteske verzerrt: Goethe sei gestorben *in the act of shouting out clamorously — „Light, I say! — more light!"* (Masson IV, 393).

Grund dafür liegt sicherlich in der Tatsache, daß De Quincey inzwischen Carlyle persönlich kennen und schätzen gelernt hatte; und da hauptsächlich der erste Teil der Rezension die scharfe Kritik an dem damals De Quincey noch unbekannten, anonymen Übersetzer enthielt, lag es nahe, diesen Abschnitt ganz wegfallen zu lassen[17]. Masson führt noch einen anderen Grund an: „the change of his estimates of Goethe" (Masson XI, 223) und glaubt behaupten zu dürfen, daß De Quincey in seiner Goethe-Biographie für die *Encyclopaedia Britannica* „put forth an estimate of Goethe which, though still much under the proper mark, was at all events far higher than that contained in his magazine paper on 'Wilhelm Meister'" (Masson XI, 222). Das läßt sich nicht aufrechterhalten. De Quincey selber nimmt Bezug auf seinen Zeitschriftenartikel und verteidigt ihn in jeder Hinsicht in einem autobiographischen Essay für *Tait's Magazine* 1841 (also vier Jahre nach Abfassung des Goethe-Aufsatzes für die Enzyklopädie). In Bezug auf Goethe heißt es dort: *Upon the German author I was, indeed, severe, but hardly as much as he deserved* (Masson III, 174)[18].

Der etwas mildere Ton, mit dem Goethe 1837 von De Quincey behandelt wird, hat also andere Gründe. Sie liegen auf der Hand. Dem sich in Europa verbreitenden Ruhm Goethes konnte man 1837 nicht mehr in solch direkter Form widersprechen, wie es noch 1824 möglich war. De Quinceys Meinung aber hatte sich nicht geändert. So wie seinem intellektuellen Leben überhaupt eine eigentümliche Statik anhaftet und er eine im eigentlichen geistige Entwicklung nicht durchgemacht zu haben scheint, so bleiben auch seine Anschauungen, die

[17] In einem Brief an seinen Verleger J. Hogg vom 21. 5. 1859 erbittet De Quincey sich zwei Tage Zeit zur Überholung seines *Goethe* (d.h. der *Wilhelm Meister*-Rezension), *as all must be revised concurrently as a whole, so as not to seem actually wishing and going out of my road expressly to seek a quarrel or to offer petty irritations to Carlyle* (W. H. Bonner, „De Quincey at Work", Buffalo/New York 1936, S. 100; vgl. auch H. A. Page [= A. J. Japp], „Th. De Quincey, His Life and Writings", London 1877, vol. II, S. 39). Ein anderes Motiv wird nicht angegeben.

[18] Seinen damaligen scharfen Angriff auf den Übersetzer versuchte De Quincey dagegen gänzlich zu leugnen. Jene Rezension sei *substantially a review of a German book* gewesen, *taking little notice, or none, of the English translator; for, although, he, a good German scholar now, was a very imperfect one at that time, and was, therefore, every way open to criticism, I have evaded this invidious office applied to a novice in literature, and (after pointing out one or two slight blemishes of trivial importance) all that I said of a general nature was a compliment to him upon the felicity of his verses* (Masson III, 174). Wie schon Masson bemerkte, entspricht diese Darstellung keineswegs den Tatsachen. In dem originalen Zeitschriftenartikel werden vielmehr dem Übersetzer in fünfseitigen, langen Ausführungen (*London Magazine* X, 1824, S. 192—97) Verstöße gegen die englische Sprache vorgeworfen — *provincialisms, vulgarisms, barbarisms* —, und im ganzen wird Carlyle eine *coarseness of diction* zuerkannt, *which disfigures the English translation, and which must have arisen from want of sufficient intercourse with society* (a.a.O., S. 194). Das Erstaunlichste ist dabei, daß De Quincey diese Kritik an Carlyles Übersetzung vornimmt, ohne das Original überhaupt zu kennen: *We shall acknowledge therefore that writing at this moment in a situation where we could not easily borrow a German Wilhelm Meister, we have not thought it worth while to pause for the purpose of any minute comparison: especially as in an author as Goethe, with so little of colloquial idiom or of anything which can embarass the rawest novice, gross mistranslation is not much to be apprehended* (a.a.O., S. 196). Es ist im Auge zu behalten, daß dem Opiumesser für seine Kritik an Goethes Roman der deutsche Text gar nicht vorlag.

er sich früh von der Welt gebildet hatte, im allgemeinen konstant[19]. Schon 1816 muß Henry Crabb Robinson De Quinceys entschiedene Meinung über Goethe vernehmen, die in den schriftstellerischen Bemühungen des Opiumessers später nur ausführlicher wiederholt wird. *He decides at once*, schrieb Robinson damals in sein Tagebuch, *on the merits of Schiller, Goethe etc., and maintains they have very little*[20]. Später äußert sich De Quincey Carlyle gegenüber, Goethe sei — im Vergleich mit Jean Paul — *a mere corrupted pigmy*[21], und noch in seinen letzten Jahren (1854) bestärkt er J. R. Findlay in dessen Abneigung gegen Goethe[22].

Im Schriftlichen ist De Quincey mit seinem Urteil etwas vorsichtiger, aber doch deutlich genug. 1835, also über ein Jahrzehnt nach der *Meister*-Kritik, kurz vor der Abfassung des Goethe-Artikels für die Encyklopädie, gibt er seiner grundsätzlichen Auffassung ganz deutlichen Ausdruck. Er vergleicht Goethe mit Coleridge und schreibt: *Both are now gone — Goethe and Coleridge; both are honoured by those who knew them, and by multitudes who did not. But the honours of Coleridge are perennial, and will annually grow more verdant; whilst from those of Goethe every generation will see something fall away, until posterity will wonder at the subverted idol, whose basis, being hollow and unsound, will leave the worship of their fathers an enigma to their descendants* (Masson II, 225). Diese Behauptung, Goethes Ruhm sei nicht echt, es handle sich dabei lediglich um eine freche und impertinente Ausposaunung durch seine und seiner Anhänger *Machtsprüche*, wiederholt De Quincey mehrere Male; schon 1824 wird sie in aller Schärfe aufgestellt: *For the last seven years, or so, a feeble but persevering effort has been made by the proneurs of Goethe in this country to raise what the newspapers call a 'sensation' in his behalf* (*London Magazine* X, 189), bis jetzt aber, meint De Quincey, Gott-sei-Dank vergeblich. Am heftigsten jedoch erregt seinen Zorn und seine Entrüstung die Bemerkung des Übersetzers, Goethe werde von vielen seiner Landsleute an die Seite Homers und Shakespeares gestellt[23]. Falls

[19] Shadworth H. Hodgson schreibt 1895: „His own mind . . . is stationary, there is no growth, no enlargement, of his intellectual basis, as he advances in life. He speaks in his later essays from the same platform of ideas as in his earlier ones; it is only the occasion, the application, that is different. He has acquired much, but he has learnt little" („De Quincey and his Friends", ed. J. Hogg, London 1895, S. 356).

[20] *H. C. Robinson on Books and their Writers*, London 1938, ed. E. J. Morley, vol. I, S. 195/96.

[21] Froude, „Thomas Carlyle, a History of the First Forty Years of his Life", London 1882, I, S. 396.

[22] „De Quincey and His Friends", S. 144.

[23] Auch innerhalb der deutschen Literatur will De Quincey Goethe nicht den ersten Platz zuerkennen, der Schiller gebühre (Masson IV, 422, 439). Dies stimmt nicht ganz mit seinen Äußerungen über Jean Paul zusammen (vgl. etwa Masson XI, 272, Anm.) und entspricht sicherlich nicht seiner privaten Überzeugung, die offenbar Jean Paul vor alle anderen deutschen Dichter stellt. Vielmehr ist an beiden Stellen, die Schiller hervorheben, deutlich die Opposition zu spüren, die De Quincey dem Ruhm Goethes entgegenbringt. Dasselbe geht aus folgender Anmerkung zu seinem Jean Paul-Aufsatz (1821) hervor: *Goethe has lately (Morphologie, p. 108, Zweyter Heft) recurred to his conversations with Schiller in a way which places himself in rather an unfavourable contrast* (Masson XI, 271). Es handelt sich dabei um den Essay *Glückliches Ereignis*, der 1817 in Goethes naturwissenschaftlicher Zeitschrift erschien

ein solches absurdes Urteil überhaupt abgegeben worden sei — was De Quincey bezweifelt —, dann möchte er es ansprechen *as an example of the atrocities which can be tolerated when once all reverence for great names is resolutely shaken off* (*London Magazine* X, 191).

Dreizehn Jahre später ist De Quincey etwas gemäßigter in seiner Ausdrucksweise, aber substanziell sagt er dasselbe aus. *The tenure*, die Goethe über die deutsche Literatur ausgeübt habe — erklärt er kategorisch —, *was uncertain to him as regarded its duration; to us it is equally uncertain, and in fact mysterious, as regards its origin* (Masson IV, 397). Nachdem er dann am Schluß Goethe *as a moral being* ein ziemlich laues Lob erteilt — mit der Einschränkung, daß seine Natur *great afflictions, singular temptations, or a billowy and agitated course of life* moralisch nicht hätte standhalten können! —, lehnt er den Anspruch ab, den man für *Goethe as a power acting upon the age in which he lived* erhebt: *we will avow our belief that the reputation of Goethe must decline for the next generation or two, until it reaches its just level* (Masson IV, 419—21).

De Quinceys Abneigung gegen Goethe ist so groß, daß er in seinen ersten Auslassungen vor starken Schimpfworten nicht zurückschrickt: *this old vagabond* und *an old impure novelist* (*London Magazine* X, 191) sind zwei Beispiele dafür, und in seiner Entrüstung gerät er in rhetorisches Eifern wie dem folgenden: *Not the baseness of Egyptian superstition, not Titania under enchantment, not Caliban in drunkenness, ever shaped to themselves an idol more weak or hollow than modern Germany has set up for its worship in the person of Goethe* (*London Magazine* X, 189). Das Echo auf diese Ergüsse scheint in Londoner literarischen Kreisen anscheinend nicht gerade günstig ausgefallen zu sein (vgl. Masson XI, 225 und die Anm. des Herausgebers), und in Anbetracht dessen sowie infolge der (in Gegensatz zu De Quinceys Voraussage) fortdauernden Reputation Goethes bleiben in späteren Jahren derartig herzhaft-muntere Mißfallenskundgaben aus (vgl. Masson IV, 417). Dadurch wurde seine Stellungnahme freilich nicht gerechter, vielmehr nichtssagend und schal in einem geradezu peinlichen Maße[24].

(vgl. Goethes *Werke*, Weimarer Ausg., II. Abtl., Bd. 11, S. 13—20), und in dem Goethe sein Verhältnis zu Schiller darstellte. Anstoß erregt hat bei De Quincey aber wohl weniger die Darstellung der eigentlichen Gespräche als Goethes klares Bekenntnis seiner anfänglichen, starken Abneigung, Schillers Bekanntschaft zu machen. De Quincey mißversteht hier Goethes offene autobiographische Schilderung und seine sachliche Charakterisierung Schillers als persönliche Gehässigkeit. — Die Neigung De Quinceys, empfangene Andeutungen in seinem Sinne zu übertreiben, macht sich auch in folgendem bemerkbar: Wilhelm von Humboldt glaubte, Goethes und Schillers Urteil über Madame de Staël mißbilligen zu müssen, und erklärt es sich damit, daß *sich doch beide nicht französisch mit vollkommener Freiheit ausdrückten* und ihnen dadurch die *lästig* wurde, *die solche Gespräche veranlaßte* (*Briefe von Wilh. v. Humboldt an eine Freundin*, Lpzg. 1847, II, S. 226). De Quincey greift in seinem Okt. 1847 erschienenen Aufsatz *Conversation* diese Meinung Humboldts auf und verzerrt sie zugleich, wenn er schreibt: *Humboldt supposes that mere spite of the trouble which they* [= Goethe und Schiller] *found in limping after the lady so as to catch one thought that she uttered had been the true cause of their unfavourable sentence upon her* (Masson X, 284).

[24] Wellek („De Quincey's Status etc.", a. a. O., S. 270) spricht mit Recht von „the shallow and ignorant articles on Goethe and Schiller"; und V. R. („De Quincey: Some Objections and

Die Werke Goethes teilt De Quincey in zwei Gruppen ein: *philosophic novels* und *dramas* (Masson IV, 416), eine natürlich völlig ungenügende Unterscheidung, die Wesentliches ganz und gar ausläßt. Daß die Werke im Urteil De Quinceys nicht viel besser als der Mann wegkommen, braucht kaum betont zu werden. *The mere dulness of the works* (*London Magazine* X, 189) ließe deren Übersetzung ins Englische als das beste Mittel erscheinen, mit dem man den künstlichen und lächerlichen Ansprüchen der Goethe-Verehrer entgegentreten könne. Während De Quincey viele der Goetheschen Werke gar nicht erwähnt (*Italienische Reise*, *West-östlicher Divan* u. a.) und über andere sich eines Urteils überhaupt enthält — entweder weil er sie nicht kennt (wie wohl bei den Gedichten: Masson IV, 416, den *Wahlverwandtschaften*: Masson IV, 416, und *Tasso*: Masson IV, 417/18), oder weil er seine abweisende Stellungnahme zurückhalten möchte (wie wohl beim *Faust*[25]) —, sagt er über andere unverhohlen seine Meinung.

Am höchsten wertet er noch den *Werther* und *Hermann und Dorothea*. Es scheint ihm eine Tatsache, daß *in the opinion of some amongst the acknowledged teaders of our own literature for the last twentyfive years, the Werther was superior lo all which followed it, and for mere power was the paramount work of Goethe* (Masson IV, 420/21). Für *Hermann und Dorothea* hat De Quincey eine sonderbare Vorliebe gefaßt (ähnlich wie zu Voß' *Luise*: Masson IV, 425); er meint, es *appears to have given more pleasure to readers not critical than any other work of its author; and it is remarkable that it traverses humbler ground, as respects both its subject, its characters, and its scenery* (Masson IV, 418). Aus dieser Feststellung zieht De Quincey den einigermaßen erstaunlichen Schluß, *that Goethe mistook his destination; that his aspiring nature misled him; and that his success would have been greater had he confined himself to the real in domestic life, without raising his eyes to the ideal* (Masson IV, 418/19). Ein Kommentar zu dieser unsinnigen Bemerkung ist überflüssig.

Dem dramatischen Schaffen Goethes steht De Quincey relativ freundlich gegenüber; relativ, d. h. *neither in the absolut amount of our homage at all professing to approach his public admirers, nor to distribute the proportion of this homage amongst his several performances according to the graduations of their scale* (Masson IV, 417). Der *Iphigenie* etwa wird ein bedingtes Lob zugesprochen, insofern als *it is somewhat nearer to the Greek model than a play after the fashion of Racine*, so daß man Goethe als denjenigen unter den Modernen betrachten könne, *who had made the closest approximation to the Greek stage* (Masson IV, 417).

Corrections", Notes and Queries, vol. 177, 1939, S. 189/90) meint, der Goethe-Aufsatz sei „shallow and depreciatory throughout" und „crudely malicious". Daß man De Quinceys Haltung in diesem Aufsatz als „temperate and fairly judicial" bezeichnen kann (Thorpe, a. a. O., S. 291), ist nur auf Grund völliger Unkenntnis Goethes möglich.

[25] *Upon this it is better to say nothing than too little* (Masson IV, 418). Trotz dieser nichtssagenden Bemerkung hat aber De Quincey den *Faust* offenbar doch gekannt, was aus einigen zerstreuten Stellen — etwa Masson I, 278, wo er auf den Schluß der Kerkerszene anspielt, oder Masson V, 308/09 — indirekt hervorgeht.

Wenn man De Quinceys Auffassung über den grundlegenden Unterschied zwischen Antike und Christentum und seine Überzeugung der Unmöglichkeit eines antiken Dramas in der Moderne kennt (vgl. etwa Masson X, 315), so ist das ein recht zweifelhaftes Kompliment. Eine gewisse Sympathie vermag er auch der *Natürlichen Tochter* entgegenzubringen (von ihm als *Eugenie* bezeichnet[26]). Er wendet sich gegen die übliche Kritik, die dieses Stück der *coldness* zeiht. Er meint dagegen: *It may be charged with languor in the movement of the action, and with excess of illustration. . . . But the situations, though not those of scenical distress, are so far from being unexciting that, on the contrary, they are too powerfully afflicting* (Masson IV, 418). Von den übrigen Dramen hält De Quincey nicht viel. *Clavigo* sei *too openly renouncing the grandeurs of the ideal* und *Egmont confessedly violating the historic truth of character without temptation to do so, and without any consequent indemnification* (Masson IV, 417).

Der *Wilhelm Meister* wird in dem Aufsatz für das *London Magazine* in sittenrichterlicher Strenge grausam in die Verdammung getan, und auch 1837 wird das Verdikt erneuert und die Folgerung gezogen: *As a novelist, Goethe and his reputation are problems, and likely to continue such, to the countrymen of Mrs. Inchbald, Miss Harriet Lee, Miss Edgeworth and Sir Walter Scott* (Masson IV, 417). Von anderen Werken Goethes nennt De Quincey die *Memoirs* (also *Dichtung und Wahrheit*: Masson IV, 398, 405ff., 419)[27], die er zur Herstellung seiner Goethe-Biographie fleißig benutzt. Doch ein Urteil über Goethes Erinnerungsbuch gibt er nicht ab. Außerdem findet noch die *Farbenlehre* Erwähnung, aus deren zweitem Teil er Goethes Urteil über die Ermordung Caesars zustimmend anführt[28].

Wir müssen die Frage stellen, wie eine solch auffallend platte und abfällige Würdigung Goethes möglich war, wie sie vor allem einem De Quincey geschehen konnte, der seine kritischen Fähigkeiten so hoch einschätzte. Zur Beantwortung dieser Frage sehen wir uns die Gründe an, die De Quincey für seine Stellungnahme anzuführen hat. Unter 'Gründen' verstehen wir dabei nur solche Behauptungen, die — so inkorrekt sie sein mögen — auf einer gewissen sachlich richtigen Basis beruhen, und von denen aus wir die tatsächlichen, in De Quinceys Naturell liegenden Gegebenheiten erraten können, welche zu seinen so erstaunlichen Fehlurteilen Goethe gegenüber führten. Eine Feststellung wie die folgende zählt natürlich nicht dazu: *He is no great master, nor was ever reputed a master,*

[26] Ob De Quincey hier eine *Eugenie* betitelte Übersetzung zugrundegelegen hat? Bei R. Qu. Morgan („A Critical Bibliography of German Literature in English Translation 1481—1927", 2. ed., Stanford Univ. Press 1938) ist eine solche allerdings nicht verzeichnet.

[27] Die Bezeichnung *Memoirs* deutet darauf hin, daß De Quincey *Dichtung und Wahrheit* nicht im Original kannte, sondern bloß in einer 1824 in London bei Colburn erschienenen zweibändigen Übersetzung: *Memoirs of Goethe: written by himself.* Diese Übertragung wurde nicht aus dem Deutschen, sondern aus dem Französischen des Aubert de Vitry vorgenommen. (Vgl. R. Qu. Morgan, a.a.O., S. 154/55.)

[28] Th. De Quincey, *The Posthumous Works*, ed. A. H. Japp, London, Vol. II (1893), S. 91.

of the idiomatic wealth of his own language (*London Magazine* X, 192)[29]. Die Kenntnis der deutschen Sprache genügt offenbar nicht immer, um die Meisterschaft des unübertroffenen Prosastils Goethes wahrzunehmen. Zudem zeugt das Zitat von der einem Goethe völlig entgegengesetzten Sprachgebärde De Quinceys, die in ihrer rhetorischen Pathetik und Berauschtheit nicht immer bei den Sachen bleibt, während Goethes Sprachstil stets nur — genau und nüchtern — die Dinge aussagt, deren Detail freilich stets in den Zusammenhang des Ganzen hineingestellt ist.

Folgende fünf Punkte sind es, die De Quincey als besonders negative Züge bei Goethe aufführt: 1. wenig Gefühl; 2. Irreligiosität; 3. Verstöße gegen die Dezenz; 4. Mystizismus; 5. Dilettantismus. Die ersten drei Vorwürfe sind die gewichtigsten.

1. Es ist ja bekannt, daß für De Quincey das Gefühl — *feeling* — die wesentliche Instanz bildet, die eine Dichtung formt und über ihren Wert zu entscheiden hat. In seiner *Meister*-Rezension lehnt er die Vorstellung des Übersetzers, daß es Regeln gebe, nach denen ein Kunstwerk aufgebaut und beurteilt werden könne, rundweg ab. *The translator well knows that there is no rule, — no rule which can stand in the way of fair and impartial criticism* (Masson XI, 227)[30]. Die einzige „Regel", die er gelten läßt, ist *the golden rule of good sense and just feeling*, und zu entscheiden haben in jedem Fall *the natural and spontaneous movements of the unprejudiced judgment* (Masson XI, 228). Diese müssen — das ist eine stillschweigende Voraussetzung De Quinceys — der Konvention entsprechen; woraus sich ergibt, daß die Wert-Normen der Gesellschaft in der Dichtung erhöht, sozusagen im Relief dargestellt, idealisiert werden müssen. De Quincey spricht von den *grand high-road sensibilities of human nature* (Masson XI, 247) und fordert vom Dichter: *the general current of feeling should be deeper than that of ordinary life, nobler and purer* (Masson XI, 228).

Genau das aber: Gefühl vermißt De Quincey bei Goethe[31]: durch künstliche Mittel versuche er in *Wilhelm Meister his own feelings, originally feeble*, zu

[29] Dunn bemerkt hierzu: „This is one of the remarks which make it seem probable that De Quincey really knew very little of Goethe at first hand" (a.a.O., S. 49, Anm. 1). Das Gefühl hat man manchen Orts, und in zwei Fällen, für den *Wilhelm Meister* und für *Dichtung und Wahrheit*, ließ sich das von Dunn Vermutete definitiv nachweisen. — De Quinceys Vorurteile hinderten ihn übrigens nicht, einen oft von Goethe gebrauchten Ausdruck aufzugreifen und seinerseits immer wieder anzuwenden. Ich meine die Metapher von der *Systole und Diastole*.

[30] Für die epische und dramatische Dichtung macht er eine geringfügige Einschränkung, insofern als dort *certain rules have undoubtedly obtained an authority which may prejudice the cause of a writer; not so much, however, by corrupting sound criticism as by occupying its place* (Masson XI, 227).

[31] De Quincey hat anscheinend nie ein Gedicht von Goethe im Original gelesen. Man muß das wohl zu seinen Gunsten annehmen, und es ist zu schließen aus der vorsichtigen Formulierung, die er dort anwendet, wo er — das einzige Mal — von Goethes Lyrik redet: in seinem kurzen biographischen Aufsatz erwähnt er die *songs, to which has been ascribed by some critics a very high value for their variety and their lyrical enthusiasm*, und den *large body of miscellaneous poems, suited to the occasional circumstances in which they arose* (Masson IV, 416). Das ist alles. Allerdings führt De Quincey einmal drei Zeilen aus einer *Erlkönig*-Übersetzung an, aber offenbar ohne Kenntnis der Autorschaft Goethes. In einem für die *Suspiria de Profundis*

erhöhen, und vorzutäuschen, was bei ihm selbst nicht vorhanden sei (Masson XI, 247). So könne er auch nicht — jedenfalls nicht in England — *excite any deep and sincere feeling of one kind or another* (Masson IV, 416). Und *with very little feeling*, rügt De Quincey, beschreibe Goethe in seinen *Memoirs* die Krönungsfeierlichkeiten in Frankfurt, denen er in seiner Jugend beigewohnt habe (Masson IV, 405). Ja, De Quincey geht noch weiter in seiner Kritik und tadelt auch Goethes persönliches Verhalten Freunden gegenüber: *even the reflex sorrow from the calamities of his friends did not press too heavily on his sympathies* (Masson IV, 419/20).

Goethe enthielt sich aber absichtlich alles 'Gefühls' oder anderer subjektiver Zutaten; er schreibt ausdrücklich: *Ich hatte kein Interesse, als das Äußere der Gegenstände genau zu bemerken . . . wodurch ich freilich den innern Gang der Dinge gewahr ward*[32]. Und das ist seine Einstellung nicht nur an dieser Stelle. Es hing das mit seiner gesamten Lebensanschauung zusammen, die gegen das Romantische gerichtet ist: es kommt ihm auf die Anschauung der Dinge, das reine Aufnehmen des Realen an, ohne die Trübung und Verschleierung durch individuelle 'Stimmungen'[33]. Zu diesen zählt er auch die vaterländische Schwär-

geplanten Prosastück: *The Solitude of Childhood* spricht er von *a German superstition, which... I read, of the Erl-king and his daughter.* Nach einer ungefähren Inhaltsangabe zitiert er:

Who is that rides through the forest so fast?
und *If thou wilt, dear baby, with me go away,*
We will see a fine show, we will play a fine play.

De Quincey setzt hinzu: *That sounds lovely to my ears. . . . there was a perilous attraction for me in worlds that slept and rested* (*The Posthumous Works*, vol. I, 1891, S. 15). Die angeführten Verse entstammen der Übersetzung des *Erlkönigs*, die M. G. Lewis in einer Anmerkung seines Sensationsromanes *The Monk* (1795) unterbrachte, der frühesten der zahlreichen Übertragungen des Gedichtes ins Englische (vgl. Lucretia van Tuyl Simmons, „Goethe's Lyric Poems in English Translation Prior to 1860", Univ. of Wisconsin Studies in Language and Literature 6, Madison 1919, S. 133). Die recht ungenaue Wiedergabe bei De Quincey — nichts Ungewöhnliches bei ihm — deutet darauf hin, daß er aus dem Gedächtnis zitierte. So ist es auch zu erklären, daß er Goethe nicht nennt, obgleich Lewis Goethe in Klammern als den Autor angibt (jedenfalls in der 4. Auflage, die mir vorliegt: M. G. Lewis, *Ambrosio or the Monk*, 4. ed., 3 vols., London 1798, vol. III, S. 21). Die überraschende Tatsache, daß De Quincey ein so bekanntes Gedicht Goethes in einer schlechten Übersetzung zitiert, ohne sich des Verfassers bewußt zu sein, bestätigt unsere Vermutung, daß er Goethe als Lyriker überhaupt nicht kannte.

[32] *Dichtung und Wahrheit* I, 5; a.a.O., I. Abt., Bd. 26, S. 314.

[33] So sind die Folgerungen, mit denen De Quinceys Phantasie sich über den Krönungsbericht aus *Dichtung und Wahrheit* ausbreitet, völlig verfehlt. *Probably*, schreibt er, *the prevailing sentiment on looking back at least to this transitory splendour of dress, processions, and ceremonial forms, was one of cynical contempt.* Goethe habe bloß wegen seiner Stellung an einem deutschen Hof seinen Empfindungen keinen Ausdruck verleihen können. Jedoch: *Had Goethe felt himself at liberty from all restraints of private consideration in composing these 'Memoirs', can it be doubted that he would have taken his retrospect of this Frankfurt inauguration from a different station, — from the station of that stern revolution which . . . had shattered the whole imperial system of thrones . . .?* (Masson IV, 405). — De Quincey beweist übrigens seine eigene, subjektivistische Natur, indem er in eine Stelle etwas hineindeutet, was sicherlich nicht in ihr vorhanden ist. Es handelt sich um jene köstliche Szene in *Dichtung und Wahrheit* — nicht während der von Goethe miterlebten Krönung des römischen Königs, späteren deutschen Kaisers Joseph II., 1764 (wie De Quincey anzunehmen scheint), sondern des Kaisers Franz I., 1745 —, wo Maria Theresia, auf dem Balkon stehend und den gekrönten Kaiser erwartend, beim Anblick ihres in die viel zu großen und altertümlichen Gewänder Karls des Großen gehüllten

merei, die als Folge der Romantik während der napoleonischen Besetzung in Deutschland ausbrach. So ist es kein Zufall, daß De Quincey sich denen beigesellt, die Goethe wegen seiner unpatriotischen Gesinnung Vorwürfe machen zu müssen glauben. Nachdem er Coleridge wegen eines solchen Mangels an Patriotismus gerügt hatte, kommt er auf Goethe zu sprechen: *He also was defective, and defective under far stronger provocations and excitement, in patriotic feeling. He cared little for Weimar, and less for Germany . . . Goethe disowned this patriotic passion equally in his acts, his words, and his writings* (Masson II, 225).

Der nüchterne, den Dingen angemessene Blick war nicht De Quinceys Sache. Sein war der Rausch, die 'erhabene' Passion, die Erregungen und Reizungen durch Geheimnis, Dunkel und Tod: in ihren Fluten strömte das Ich sein eigenes Pathos in die Welt. Goethes Hauptgeschäft ist es, die Gegenstände zu sehen; der Myops De Quincey möchte sie mit dem Gefühl übersteigen, sie in sein Gefühl wie in einen Mantel einschlagen. Goethe verehrt die Sonne und das Licht und hat die Distanz des Wachenden und Sehenden zu den Objekten; De Quincey gibt sich gern der Nacht hin, dem Unkenntlich-werden der Gegenstände, das ihm die Illusion ihrer Verschmelzung mit dem Subjekt eingibt: durch die Emanationen des Ichs wird ihm — wie er meint — Auskunft über die wahre Beschaffenheit der Dinge zuteil. Goethe lebte dem natürlichen Rhythmus gemäß, sein Ich oktroyierte sich der Welt nicht auf, sein Fühlen war stets angemessen. De Quincey stellte sich in einen künstlichen Ablauf der Dinge, total verschieden von dem der Umwelt, in seiner Welt schien eine andere Sonne: die Sonne des Opiums — *my great central sun of opium* (Masson III, 418) —, in deren Strahlen ihm das irdische Dasein geisterhaft, wie in Trauern um die Vergänglichkeit gehüllt, erschien. Aus der Isoliertheit seines Leidens, dem *ennui*, das seine Seele von Jugend an ein- und ausschloß, entsprang jenes universale Mit-Leiden mit der Kreatur, dem *pariah*, auf den sich die Rhetorik seiner Empfindungen wie auf sein eigenes Spiegelbild ergoß.

2. Daß De Quincey den traditionellen Religionsformen selbstverständliche Anerkennung entgegenbrachte, muß als eine weitere Ursache für seine Ablehnung Goethes angesehen werden. Tatsächlich wendet er sich heftig gegen Goethes konfessionsindifferente Haltung, und vergröbert und übertreibt dabei, wie so oft. So meint er folgendes konstatieren zu dürfen: *One thing is undeniable, Goethe had so far corrupted and clouded his natural mind that he did not look up to God, or the system of things beyond the grave, with the interest of reverence and awe, but with the interest of curiosity* (Masson IV, 420). Diese natürlich unhaltbare

Gemahls in *ein unendliches Lachen* ausbrach und ihm selbst *ein lautes Vivat* zurief (*Dichtung und Wahrheit* I, 5; a.a.O., I. Abt., Bd. 26, S. 319). De Quincey — typisch genug — wittert hier Verwesung: *That laugh on surveying the departing pomps of Charlemagne must, in any contemplative ear, have rung with a sound of deep significance, and with something of the same effect which belongs to a figure of Death introduced by a painter as mixing in the festal dances of a bridal assembly* (Masson IV, 406). Das ist Dichtung, die dem fin-de-siècle angehören könnte. Tatsächlich ist jene Szene Ausdruck des geraden Gegenteils: einer großen Natürlichkeit der repräsentativen Gewalt, die ihrer Würde durch menschliche Züge nichts vergibt.

Behauptung scheint De Quincey genügend gestützt durch einen ausführlich erläuterten Bericht, wie Goethe als Knabe durch das Erdbeben von Lissabon (1755) in seinem religiösen Glauben erschüttert worden sei (Masson IV, 401 bis 403). Er beginnt mit einer rhetorischen Floskel: *Piety is so beautiful an ornament of the youthful mind, doubt or distrust so unnatural a growth from confiding innocence, that an infant freethinker is heard of not so much with disgust as with perplexity. A sense of the ludicrous is apt to intermingle; and we lose our natural horror of the result in wonder of its origin.* Die schreckende und lähmende Wirkung auf die Gemüter wird beschrieben, die die Nachricht von der Naturkatastrophe besonders in Deutschland ausgelöst habe. Zugleich wird durch soziologische und andere Gründe zu erklären versucht, wieso gerade in Deutschland durch dieses Ereignis Zweifel an der göttlichen Vorsehung habe hervorgerufen werden können. Und dann heißt es emphatisch: *There can be no gloomier form of infidelity than that which questions the moral attributes of the Great Being in whose hands are the final destinies of us all. Such, however, was the form of Goethe's earliest scepticism, such its origin; caught up from the very echoes which rang through the streets of Frankfort when the subject occupied all men's minds: and such, for anything that appears, continued to be its form thenceforwards to the close of his life, if speculations so crude be said to have any form at all*[34].

Es ist zwar sicher, daß das Theodizee-Problem Goethe sein ganzes Leben lang beschäftigt hat, aber zu einer In-Frage-Stellung des höchsten Wesens, Gottes, führte das keineswegs. Ganz im Gegenteil lag im Wesen Goethes ein grundlegendes Vertrauen zur höchsten Weltordnung, wenn er sich auch nicht an begrenzte Religionsbekenntnisse zu binden vermochte. Er glaubte nicht an Dogmen, in deren Setzung ihm stets ein Willkürliches zu liegen schien, aber er zollte dem 'Unerforschlichen' heiter seine Verehrung. De Quincey dagegen sah in den überlieferten Formen der Kirche (der High Church) und ihren Dogmen die eigentlichen Gefäße jedes Gottesdienstes. Eine außerhalb des Kirchlichen stehende, 'weltliche' Frömmigkeit war für ihn Atheismus und Blasphemie. Es war ihm nicht gegeben, das Andere, ihm nicht Gemäße dennoch einzusehen und gerecht einzuschätzen: er verwarf rundweg und machte sich kein Gewissen daraus. Die Toleranz gehörte nicht zu den Eigenschaften seiner Christlichkeit.

3. Wie es De Quincey wesentlich mehr um die Institution der Kirche als um das individuelle Glaubensbekenntnis ging, so war ihm auch die Ethik nicht so sehr eine vom moralischen Willen des Einzelnen ableitbare Größe[35], als viel-

[34] Hieran schließt De Quincey einen Vergleich zwischen England und Deutschland an in Bezug auf das, was er *religious philosophy* nennt. *How vast*, ruft er triumphierend aus, *is the superiority on the side of this country!* (Masson IV, 403). Es mag ein Körnchen Wahrheit dem zugrundeliegen insofern, als dem Engländer vielleicht wirklich häufig eine gewisse Selbstsicherheit, Unfragwürdigkeit im Glauben, dem Deutschen dagegen oft ein großes Ausmaß an Selbstzweifel, Zweifeln und Verzweifeln — das dann leicht in entgegengesetzt extreme Postulate umschlägt! — eignet.

[35] Über das Moralische als Triebkraft für die Person De Quinceys schreibt Masson: „No one could have said of De Quincey, at any time of his life, that his strength lay in any predo-

mehr eine in den Konventionen der Gesellschaft niedergelegte Gegebenheit. Bevor er etwa zur eigentlichen Kritik des *Wilhelm Meisters* schreitet, begibt er sich ausdrücklich auf den Boden dieser von der Allgemeinheit gehandhabten Grundsätze. Er schreibt: *How do men generally criticise a novel? Just as they examine the acts and conduct, moral or prudential, of their neighbours. And how is that? . . . they try the case 'proprio marte', appealing only to their own judgments and their own feelings. This is wise, they say, and that is foolish: this is indecorous, and that is inconsistent: this argues a bad motive, and that leads to a bad consequence. Or, if the novel be German, this is indictably indecent*[36]. *In this way they judge of actions, in this way of a novel; and in this way we shall judge of Wilhelm Meister* (Masson XI, 228). Es ist erstaunlich, wie De Quincey hier das Ästhetische völlig dem Konventionell-Ethischen unter-, ja einordnet. Das berühmte Kunstgesetz des Horaz *Scribendi recte sapere est principium et fons* übersetzt er bezeichnenderweise so: *Good sense is the principle and fountain of all just composition* (Masson XI, 228). Das Ethische als *good sense* bleibt an das Gesellschaftliche, an das 'Man' und dessen Maßstäbe gebunden. De Quincey beurteilt den *Wilhelm Meister*, so wie 'man' einen Roman beurteilt; Maßstab ist die Dezenz. Abgesehen davon, daß De Quincey in der darauf folgenden Kritik den Fehler begeht vorauszusetzen, Handlungen und Verhalten der Personen des Romans seien vorbildhaft gemeint, und also für sie den Verfasser moralisch verantwortlich macht, bemerkt er nichts von der hohen Idee des Sittlichen und Reinen, die überall den Roman durchzieht, ja letztlich dessen eigentlichen Gegenstand ausmacht. Statt dessen zählt De Quincey an Hand der einzelnen Frauengestalten höhnend das äußere Handlungsgerippe auf — besonders in Bezug auf die wechselnden Liaisons — und macht es sich leicht, seinen Spott dort auszuschütten, wo auch die bürgerliche Gesellschaft mit behender Zunge verdammt. Es erübrigt sich, ein Beispiel für diese hämische 'Analyse' anzubringen. Welch' ein Mangel an Einfühlungsfähigkeit, welch' eine Befangenheit im eigenen, allzu engen Kreise verrät der Opiumesser, wenn er von Goethes Werken behauptet, sie seien *rank with all impurity* (*London Magazine* X,191). Wenn auch De Quincey in seinem späteren biographischen Artikel etwas milder urteilt (Masson IV, 419), so verficht er doch in Bezug auf den *Wilhelm Meister* die gleichen Ansichten: *in various points of description or illustration, and sometimes in the very outline of the story, the Wilhelm Meister is at open war, not with decorum and good taste merely, but with moral purity and the dignity of human nature* (Masson IV, 417). So verband De Quincey die moralischen Anstandsregeln der Gesellschaft gleich mit menschlicher Würde.

minance of the moral element in his nature. On the contrary, though severe enough in some of his criticism on conduct, and owing a distinct aesthetic preference for whatever is lovely and of good report, he was defective in original moral impetus or vehemence to a degree beyond the average" (David Masson, „De Quincey", English Men of Letters 24, London: Macmillan 1902 [zuerst veröffentlicht 1881], S. 136).

[36] Dieser Satz fehlt noch im ursprünglichen Artikel des *London Magazine* X, 293. Sein Einschub 1859 beweist, wie wenig sich De Quinceys Meinung über Goethe geändert hatte.

Bei aller Betonung der Individualität im romantischen Sinne war De Quincey doch in vielem ein Bürger des 18. Jahrhunderts — vorkantisch, wie es der Mittelstand der Angelsachsen ja in gewisser Weise bis heute geblieben ist —, der den Bruch der Gesellschaft, die Störung, die den Einzelnen von der sozialen Gemeinschaft trennt, nicht akzeptierte. Der deutsche Bürger dagegen ist geradezu das Produkt dieser Störung, ist der 'Vermittelnde' zwischen den Antithesen des dialektischen, die Gesellschaft auseinanderbrechenden Individuums und hat so eine außerordentlich prekäre Position inne, mehr zwischen den Extremen schwankend, als in der Mitte ruhend. Goethe war die höchste Möglichkeit dieses deutschen Bürgertums. Was bei Schwächeren Unsicherheit und Gesetzlosigkeit war, die man durch erneute starre Bindungen überwinden zu können glaubte, wurde bei Goethe fruchtbar gemacht als Bindung an das Leben und dessen rhythmische Gesetze. Goethes eigenes Verhalten sowohl als auch die Aktionen vieler seiner Helden widersprachen somit dem gleichzeitigen und späteren, versteinerten bürgerlichen Moralkodex, waren aber zugleich Ausdruck einer ethischen Selbstverantwortung, eines Zusammenstimmens zwischen dem Von-Außen-Kommenden und dem Von-Innen-Respondierenden, das nicht durch Befolgung von Prinzipien, sondern durch Erspürung der Situation zustande kommt. Während das Individuum De Quincey den Konnex mit der Gesellschaft wahrt, indem es deren Wertschablonen auf jeden einzelnen Fall anlegt, steht der Goethesche Mensch im Prozeß, in der Bewegung des Weltgeschehens selbst, und muß seine Gesetze aus der jeweiligen Konstellation der Dinge entnehmen. Sittlichkeit war ihm Angemessenheit gegenüber den Objekten innerhalb des lebendigen Geschehens. De Quincey hing an der Moral als einer Sammlung kodifizierter Gebrauchsregeln wie nur je ein Bourgeois. Das Schema, demzufolge den bewegten Dingen grobsichtige Zensuren erteilt werden, wurde ihm nicht zum Gegenstand der Diskussion.

4. Ein weiterer Vorwurf De Quinceys, den er gegen Goethe erheben zu dürfen sich berechtigt glaubt, besteht in der Rätselhaftigkeit und Unverständlichkeit vieler Goethescher Werke. Der *Wilhelm Meister* etwa sei *in its own nature and purpose sufficiently obscure; and the commentaries which have been written upon it by the Humboldts, Schlegels, etc., make the enigma still more enigmatical* (Masson IV, 416). Was den *Faust* anbetrifft, so erklärt De Quincey, *that as yet no two people have agreed about the meaning of any separate scene, or about the drift of the whole.* Auch durch Veröffentlichung des zweiten Teils *no additional light has dawned upon the main question* (Masson IV, 418). Es sei Goethes *policy* gewesen, *to keep alive the feud in a case where it was of importance that his name should continue to agitate the world, but of none at all that he should be rightly interpreted.* So haben wir also in Goethes Werk eine *quantity of enigmatical and unintelligible writing* vor uns, *which he has designedly thrown into his latter works, by way of keeping up a system of discussion and strife upon his own meaning amongst the critics of his country* (Masson IV, 421).

All das ist selbstredend völlig absurd[37]. Goethes Sprache ist von höchster Klarheit und alles andere als geheimnistuerisch oder mystifizierend. Als Sprache eines Dichters ist sie freilich rational nicht ausschöpfbar, und ist insofern mancherlei Deutungen ausgesetzt, aber das hat sie mit der Sprache der Bibel und jeder echten Dichtung gemein. Wie kommt es nun aber, daß De Quincey — der doch sonst Geheimnissen und 'mystischem' Dunkel so zugetan war — gerade Goethe des Mysteriösen wegen rügt, das er bei ihm zu finden meint?[38] Nun, es handelt sich bei dem, was De Quincey an Goethe als irreführende Mystifikationen ansah, ja um etwas völlig anderes als jene *mysteries*, von denen er selbst sich so gern angezogen fühlte. Das Geheimnisvolle bei Goethe war das Zu-Tage-Liegende; wenn er die Welt *geheimnisvoll-offenbar* nennt, so heißt das nicht, daß hinter dem Offenbaren ein Anderes, Geheimes verborgen liege, sondern daß die Schöpfung als offenbares Sein selbst Geheimnis, Mysterium sei. Dieses 'Rätsel' in seinen Schriften hätte Goethe nicht (wie De Quincey meint: Masson IV, 421) *by a few authoritative words* auflösen können: denn es war das Rätsel der Welt, das in seiner Sprache Gestalt wurde. Für De Quincey aber liegt das Geheimnis stets unter der Oberfläche, im Dunkel; er will 'dahinter' kommen (und will es letztlich nicht, da ja sonst das Geheimnis aufhörte). So schwebt er dämmernd in einem Zwielicht, dem er sich entgrenzend hingibt, um aus seiner logischen Pedanterie in das Geheimnis selbst einzutauchen und ohne Bewußtsein daran teilzuhaben. Dafür war Goethe kein Objekt. Goethes Werk fordert Klarheit, Distanz, Teilnahme bei voller Bewußtheit des Betrachtenden, „interesselose", reine Aufnahme des Gegenstandes. De Quincey ignoriert den Gegenstand, oder läßt ihn nur gelten, sofern er sich den Launen der eigenen gnomischen Natur fügt. Die Geheimnisse, die ihn reizen, scheinen ihm Tore, die sich zur mitfühlenden Teilhabe, Aufhebung der Distanz im Dunkel des Unbewußten auftun.

5. Der letzte Punkt der Kritik, die De Quincey an Goethe übt, liegt in dem Dilettantismus, durch den alle Fähigkeiten und Errungenschaften des jungen Goethe ausgezeichnet seien (mit Ausnahme seiner schriftstellerischen Begabung: Masson IV, 405). Das zeige sich in der Erziehung. *Many things were taught imperfectly, but all casually, and as chance suggested them* (Masson IV, 404). De Quincey führt — sich auf *Dichtung und Wahrheit* stützend — die Fächer auf, in denen Goethe unterrichtet wurde — Italienisch, Hebräisch, Französisch, Latein, Englisch, Reiten, Zeichnen, Musik — und meint: *There is good reason to believe*

[37] Hierzu schreibt V. R. in seiner kritischen Artikelserie „Thomas De Quincey: Some Objections and Corrections" (a.a.O., S. 190): „This is a good specimen of De Quincey's malicious inventions. I do not find Goethe anything like so obscure as he supposes. As one of the leading men of letters in Europe, he had no need to stoop to such devices which belong, if ever seriously practised, to those who seek to gain notoriety by obscurity."

[38] In De Quinceys Verhältnis zu Platon liegt übrigens etwas Ähnliches vor (vgl. Masson VIII, 45—47; De Quincey spricht dort von Platons *impostures with which he duped those who might also have been calumniators*).

that not one of all these accomplishments was possessed by Goethe, when ready to visit the university, in a degree which made it practically of any use to him . . . it would be difficult to mention any attainment whatsoever which Goethe had carried to a point of excellence in the years which he spent under his father's care (Masson IV, 404/05). Weder in Leipzig noch in Straßburg *could it be said that he pursued any regular course of study* (Masson IV, 411).

Das Wahre, das in der Behauptung dilettantischer Ausbildung Goethes liegen mag, hat in diesen De Quinceyschen Sätzen einen ganz falschen Akzent. Daß Goethe in allen von De Quincey genannten Feldern recht beachtliche Kenntnisse besaß, jedenfalls genug, um sie in seinem Leben praktisch anzuwenden, braucht hier nicht erörtert zu werden. Die Frage ist: was verlangt De Quincey von Goethe? Der Opiumesser besaß eine übertriebene Hochachtung vor dem *scholar*, dem Gelehrten, und bildete sich wohl auch selber ein, auf vielen Gebieten (etwa dem der deutschen Literatur) ein solcher Gelehrter zu sein. Gelehrsamkeit heißt nun für ihn, wie man bei der Lektüre seiner Schriften auf Schritt und Tritt bemerken kann, Genauigkeit im Kleinen, ja Unwesentlichen. Dabei ist freilich das Seltsame, daß seine Ansprüche, die er auf Gelehrsamkeit in dieser oder jener Richtung erhebt, im Verfolg nicht immer gehalten werden, ja, daß sie bei näherem Zusehen so ziemlich in nichts zerstieben[39]. Das Entscheidende war ihm die Attitüde des Gelehrten, die er bei Goethe vermißte. Goethe, der zu Zeiten seine Verachtung gegenüber dem Fachgelehrten offen zum Ausdruck brachte, hatte wahrscheinlich wesentlich solidere Grundlagen seiner Bildung, als sie De Quincey besaß. Seine Aussagen sind stets genau zu nehmen und auf gründlicher Kenntnis des Gegenstandes gegründet, was man von den Behauptungen De Quinceys nicht zu sagen vermag. Der Opiumesser mit seiner Vorliebe für eine Pedanterie im Unwichtigen (die den Flug seiner Rhetorik in imaginäre Welten sozusagen kontrapunktierte) mußte der legèren Genauigkeit, dem leichten Stil der gewichtigen Sprache Goethes mißtrauisch gegenüberstehen.

*

Resümierend wollen wir nach alledem versuchen, Thomas De Quincey in der Position zu erkennen, in der er sich uns in seiner kritischen Stellung zu Goethe darbietet, und deren Bestimmung uns wichtiger zu sein scheint als die banale Feststellung der Unrichtigkeit seiner Urteile. Denn diese Urteile entsprangen ja, wie wir feststellen konnten, gar nicht einer kritischen Sachprüfung, sondern waren Reaktionen eines recht selbstsicheren Charakters auf dessen nur allzu

[39] Vgl. dazu die schon genannte Artikelserie von V. R., „Thomas De Quincey: Some Objections and Corrections" (Notes and Queries, vol. 176, 1939, S. 417—18; vol. 177, 1939, S. 3—6, 42—45, 189—91; vol. 179, 1940, S. 204—07, 417—20, 434—36). V. R. spricht von einer „amazing forgetfulness" und „an inaccuracy in fact and quotation which exceeds the bad record in that way of any author I have ever studied" (vol. 176, S. 417). Im Verlauf seiner Ausführungen wird das von V. R. durch manche Beispiele erläutert, die man noch vielfach vermehren könnte.

flüchtige Begegnung mit dem Gegenstand[40]. Sie sagen mehr über den Urteilenden aus als über das Beurteilte und enthüllen den Standort De Quinceys, der sich im krassen Unverhältnis zu Goethe von dessen geistiger Welt grundlegend unterscheidet.

Goethe biegt die Spannungen in die Einheit der Anschauung, und insofern hat er tatsächlich 'Harmonie'[41]. Sein Maß ist das Maß der Welt, an das er sich gebunden weiß, aber einer Welt der Bewegung, des lebendigen Prozesses. So war sein Tun und Leben im höchsten Grade sittlich als eine tägliche Bewahrung und Bewährung im Maße. De Quincey dagegen hält sich in seiner ihm eigenartigen Welt, zusammengesetzt aus Konvention und Exzentrik, hält sich in Maßen, die nur seine eigenen sind, und deren Konturen sich in den Träumen, den Ekstasen und den Qualen des Opiums formten. Letztlich hat er, wie R. Kassner schreibt, „die ethische Instanz . . . übersprungen"[42] und hat sich Gesetzen unterworfen, die außerhalb der menschlichen Gesellschaft liegen. Es ist, als habe er sich einer Geheim-Gesellschaft angeschlossen, einer geheimeren noch als jenen Freimaurer- oder Rosenkreuzler-Clubs, für die er sich so lebhaft interessierte[43]. Eben darum — damit das Geheime geheim bleibe — mußte die 'Moral' der Gesellschaft (der allgemeinen, nicht geheimen) ihre Geltung behalten; die faktische Welt mußte erhalten bleiben, um die Geisterwelt richtig abzugrenzen. Diese beiden Welten zusammenzufügen, in die Einheit seiner Person zu bringen, war das Werk nicht der Anschauung oder des Intellekts De Quinceys, sondern seines Willens, seines Eigen-willens, jenes Organs der Forcierung, das Goethe von sich abzuwehren stets bemüht war.

[40] Vgl. J.-M. Carré, a.a.O., S. 195: De Quincey „ne lui [= Goethe] demande pas son point de vue, il le juge du sien".

[41] Damit soll nicht der Legende eines harmlos harmonischen Goethe das Wort gesprochen werden. Seine Harmonie war eine der Diskrepanzen.

[42] R. Kassner, „Transfiguration", Erlenbach/Zürich: Rentsch, 1946, S. 219.

[43] Vgl. *Historico-critical Inquiry into the Origin of the Rosicrucians and the Freemasons*, Masson XIII, 384—448.

Besprechungen.

Robert Böhme, Orpheus. Das Alter des Kitharoden. Berlin 1953, Weidmann. 139 S. — **Ders.**, Unsterbliche Grillen. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 69. 1954. S. 49—66. — **Ders.**, Orpheus redivivus. Humanitas. N.S. 2/3. 1954. S. 86—102.

Es ist 'modern' geworden, ältere griechische 'Vorstufen' der großen 'homerischen' Epen zu postulieren. Ich erinnere aus jüngster Zeit an den eindrucksvollen Versuch, eine 'Memnonis' als Vorbild der Menis-Dichtung unserer *Ilias* zu rekonstruieren, den Heinrich Pestalozzi („Die Achilleïs als Quelle der Ilias", Zürich 1945) und sein überzeugter Sekundant Wolfgang Schadewaldt („Einblick in die Erfindung der Ilias", in: Festschrift für Karl Reinhardt, Weimar 1951, jetzt in: „Von Homers Welt und Werk", [2] Stuttgart 1951, 155—202) vorgelegt haben (immerhin abgelehnt von Friedrich Focke, „Homerisches", Nouv. Clio 3, 1951, 335—348; Willy Theiler, „Noch einmal die Dichter der Ilias", in: 'Thesaurismata', Festschrift für Ida Kapp, München 1954, 117); ich erinnere an den Aufsatz von Siegfried Laser („Zu einer Vorlage der 'Hektoros Anairesis' im *X* der Ilias", Herm. 80, 1952, 372—376), der eine Darstellung des Atalante-Mythos als gemeinsame Vorlage für einen Teil des *X* der *Ilias* und das fragm. 21 b Rz. (Cat. 15 Trav.) der 'hesiodeischen' Kataloge erschließen möchte.

Das Buch von B. sowie seine gesondert veröffentlichten Ergänzungen sind im wesentlichen dem Unterfangen gewidmet, mit Hilfe unbeweisbarer, ja oft geradezu willkürlicher Thesen zu erhärten, daß ein gewisser 'Orpheus', 'aiolischer Kitharode' des 15. (!) Jahrhunderts v. Chr., der Ahnherr aller abendländischen Poesie sei: für diesen Bereich genügt es, auf die besonnenen Ausführungen von Konrat Ziegler zur Orpheusfrage zu verweisen (R.-E. I 18, 1, 1939/42, col. 1200—1407, s. „Orpheus", „Orphische Dichtung" [über „Hymnen", „Argonautika", „Lithika" R. Keydell]).

Dagegen verlohnt es sich, dem von B. in diesem Rahmen unternommenen Versuch weiter nachzudenken, für gewisse weitgehend übereinstimmende Partien von 'Homer', Hesiod, dem 'homerischen' Hymnos auf Demeter und Parmenides (usf.) nicht unmittelbare gegenseitige Abhängigkeit, sondern Rückgriff auf eine gemeinsame, noch ältere Vorlage zu vermuten (z. B. für *Il.* Θ 15 ~ *Od.* ϰ 86 ~ Hes. *Th.* 748 ~ Parmen. 28 B 1, 11 D.[6]: B., Orpheus 38—41), oder für andere Partien mit Rücksicht auf die Singularität ihrer an 'archaische' Vorstellungen erinnernden Aussage eine ähnliche Vorstufe zu postulieren (wie für *Il.* Ξ 201 [302]. 246 ~ „Orph." *F* 15. 57 Kern: B., Orpheus 109 f.). Wenn solche Beobachtungen und Vermutungen von berufener Seite in die Bahnen sauberer wissenschaftlicher Methodik hätten gelenkt werden können, dann hätte der große Aufwand des Verf. und seine enthusiastische Liebe für die griechische 'Orphik' wohl auch Ergebnisse erzielt, die jedermann hätte anerkennen können; jetzt ist es ein mühsames Beginnen, den schön gedruckten Seiten Brauchbares und Weiterführendes zu entnehmen.

Hamburg — Hans Joachim Mette

Jacques Perret, Virgile. L'homme et l'œuvre. Paris 1952, Boivin. 190 S. (Connaissance des Lettres. 33.)[1]

Perrets Buch über Vergil ist eine schlanke Monographie morphologischer Art, die mit viel Geist geschrieben ist. Das Werk ist aus der lebendigen humanistischen Tradition Frankreichs

[1] Von vorneherein sei auf die Besprechung des Buches von Karl Büchner verwiesen: Gnomon 25, 1953, 98—100.

erwachsen; es wendet sich an eine Leserschaft, die den Vergil, den Menschen und das Werk, genau so als ihr Eigentum betrachtet, wie den Diderot, den Montaigne, den Racine und andere Große; der Autor ist ein Gelehrter von hohem Ansehen[2]. Er setzt bei seinen Lesern die Freude am Vergil voraus; in dieser Freude will er sie durch sein kleines Buch bestärken, und sie in gefälliger Weise, dabei durchaus selbständig, mit dem neuesten Stande der fachlichen Forschung bekannt machen[3]. Allüberall spürt man Perrets lebendige Vertrautheit mit ihr, so z.B. an keck gesetzten Wertakzenten, obwohl im Rahmen der Sammlung „Connaissance des Lettres" die gelehrte Argumentation hinter der Kunst der Darstellung und der Darlegung zurücktritt.

Perret behandelt Vergils Leben, seine drei Hauptwerke und einige Probleme der Nachwirkung Vergils, stets anregend und einfallsreich; und den Abschnitt, mit dem er das Werk beschließt, nennt er: Vergil und wir. Er läßt ihn in einen Aufruf an die Gegenwart ausklingen: zweitausend Jahre hindurch, sagt er, haben Vergils Werke an Bedeutung und Wert für die abendländische Humanität nur gewonnen; Vergil ist in der Tat ein Vater des Abendlandes, und schon als solcher hat er Anspruch auf unsere Pietät; Erben sollen dankbar sein. — In starkem Akkord klingt so im Schlußwort ein Gedanke auf, der das ganze Buch durchzieht: durch sein Wort als Dichter hat Vergil der Welt gezeigt, was römisch ist, und was römisch sein sollte; und durch sein Werk hat er in langer, fruchtbarer Tradition die Romania bewogen, selber tatsächlich in einem idealischen Sinne römisch zu werden. Damit ist auch dem heutigen Tage die Aufgabe gestellt: Römertum wird als geistige Entelechie begriffen, und Perret interpretiert sie der Zeit vom katholischen Christentum her.

Das Buch ist also ein Zeugnis für das ungebrochene Leben des Humanismus im heutigen Frankreich, wenn anders Humanismus dort verstanden wird als Pflege der humanité. In Deutschland ist das alles problematischer; ich fürchte, bei uns ist Perrets Buch bisher ganz im engeren Kreis der klassischen Philologen geblieben: so verschieden ist die Situation in den beiden Nationen. Drum mag der Wunsch, auch bei uns ein wenig die Neugier und das Interesse etwas weiterer Kreise zu erwecken, eine ausführlichere Anzeige rechtfertigen.

In Deutschland gehört Vergil nicht mehr zum allgemeinen geistigen Besitz. Vornehmlich Herder und seine Generation haben ihn aus unserem Geistesleben für mehr als hundert Jahre herausgeschlagen. Für Goethe war Vergil ein „alter Knasterbart", später „der gute Vergil", dem man den Longus mit seinem Schäferroman doch eigentlich vorziehen müsse. Das ganze 19. Jht. war für uns eine Zeit großer Vergil-Ferne. Die Tradition riß ab, und mit der Vergil-Tradition eine europäische Tradition[4]. Es hat in den letzten 5—6 Jahrzehnten allergrößter Anstrengungen von seiten der Fachgelehrten bedurft, um Vergil unserem Geistesleben zurückzugewinnen. Ins allgemeine Bewußtsein ist das heute wohl noch kaum gedrungen; aber jedenfalls die deutsche Altertumswissenschaft hat inzwischen den Anschluß an die europäische Vergil-Tradition wiedergewonnen und führt sie selbständig weiter. Hier also kann Perrets Vergil-Buch mit Verständnis und fruchtbarer Aussprache rechnen.

[2] Von Perrets Arbeiten sind bei uns besonders seine Untersuchungen über die Trojalegende von 1942 bekannt, m. E. jetzt in wesentlichen Punkten überholt von Franz Bömer: Rom und Troja, Baden-Baden 1951; dann seine Studie über Vergils Polytheismus (Mélanges Picard, Paris 1949, 793—802), sowie mehrere Aufsätze ästhetisch-kritischen Charakters.

[3] Im Vorwort vermerkt Perret die Autoritäten, denen sein Vergilbild besonders viel verdankt: A. Bellessort: Virgile, son œuvre et son temps, Paris 1920; J. Bayet, F. Klingner, P. Maury und V. Pöschl. Heinze, Norden, Cartault u.a. gelten offenbar schon als Klassiker. Zur Ergänzung dient die ausgewählte Bibliographie S. 168—188. Das Buch von Frl. A. M. Guillemin: Virgile, poète, artiste et penseur, Paris 1951, ist wohl noch nicht berücksichtigt. Die bedeutendste Neuerscheinung verspricht jetzt der große Vergil-Artikel von K. Büchner in der RE. zu werden.

[4] Mit triftigem Verständnis hat das F. Klingner ausgeführt: Römische Geisteswelt I, 1952, 177ff.

Vergil, der Mensch: nun, Perret hält nicht viel von den Vergil-Biographien des Altertums, des Mittelalters und der Neuzeit. In vielen Punkten ist seine Skepsis auch ganz berechtigt; aber die (ungedruckte) Münchener Dissertation von Karl Bayer: Der Suetonische Kern und die späteren Zusätze der Vergilvita (1952) hat uns doch ein beträchtliches Stück weitergebracht. Aus der Donat-Vita hat Bayer den Suetonischen Kern mit großer Sorgsamkeit herausgeschält und dargetan, daß Sueton u.a. sogar Mitteilungen von Männern gebracht hat, die den Dichter selber noch genau gekannt hatten: da sollte man sich doch des Wenigen, was man wirklich weiß, ruhig freuen! Unschätzbar sind Vergils Selbstzeugnisse über seine Arbeitsweise, auch der Ton, in dem er davon gesprochen hat; die Mitteilungen über seine Wirkung in der römischen Öffentlichkeit; der Bericht, nur mündlich habe Vergil auf dem Sterbebett die Vernichtung der *Aeneis* gewünscht, nicht sie testamentarisch verfügt, u. dgl. m.

Aber darauf kommt es Perret auch gar nicht sonderlich an. Sein eigentlicher Gegenstand ist Vergils innere Gestalt, in ihrer besonderen, genialen Eigenart und Totalität. Dies Thema wird in einem dreifach gestuften Aufbau abgehandelt, dem Dreiklang des dichterischen Lebenswerkes entsprechend.

Das *Catalepton*, das neben offensichtlichen Fälschungen (wie Nr. 3; 9; 13, und bes. 14, sowie dem Abschlußepigramm) die frühesten Gedichte Vergils enthält, läßt Perret beiseite, obwohl an der Echtheit der kostbaren Gedichte Nr. 5 und 8 wohl gar kein Zweifel möglich ist, und die Echtheit der Gedichte Nr. 1; 2; 4; 6; 7; 10; 11; 12 gründlich diskutiert werden müßte. Eine Entscheidung ist, wenn man sich ein Urteil über Vergils dichterischen Weg bilden will, ganz unerläßlich.

Perret beginnt vielmehr mit einer Besprechung der Hirtengedichte (S. 14—48). Er stellt die Sammlung vor als eine wohlkomponierte Ganzheit, gewiß mit Recht; denn eine klassische Gedichtsammlung ist nie ein zufälliges Sammelsurium, sondern ein geordneter Bau. Das weiß man, und Ovid bezeugt es ausdrücklich (*Ex Ponto* 3, 8, 49ff.). Aber, ob Perret den — oder besser: die Baugedanken der Sammlung richtig erkannt hat, das ist mir sehr zweifelhaft[5]. Die Sammlung soll sich um die 5. Ekloge gruppieren, gewiß ein Gedicht von außerordentlicher Bedeutung, und auf sie zukomponiert sein. Das ist weiter zu untersuchen. Aber ich muß große Bedenken gegen die Arithmetik der Verszahlen-Entsprechungen aussprechen, die Perret, im Gefolge von P. M. Maury[6], höchst emphatisch empfiehlt. In geheimnisvollen Zahlenkongruenzen soll sich da Vergils Absicht verraten, wie er die Ordnung seiner zehn Eklogen verstanden wissen will; ja, darüber hinaus, soll sich durch verschlüsselte Zahlen der innere politische Sinn dieser Gedichte, rätselhaft genug, zeigen. Ich bin der Letzte, der Vergil das Gefallen an formaler Harmonie der Proportionen, der ihm den Sinn für Zahlensymbolik und sogar die Freude am Zahlenspiel abspräche; aber im konkreten Fall erscheinen doch die Enthüllungen von Maury-Perret überaus fragwürdig[7].

[5] Der Kürze halber kann ich dafür auf K. Büchners Widerspruch a.O. S. 99 verweisen, obwohl auch da mir das letzte Wort noch nicht gesagt zu sein scheint.

[6] Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques, Lettres d'Humanité III, 1944, 71—147.

[7] Besonders bedenklich erscheint mir der Versuch, bestimmte Zahlen als Ausdruck eines politischen Programms zu deuten; die Methode mag bestechend erscheinen, aber sie ist willkürlich, und sie wird einer Erkenntnis der Wahrheit wenig nützen. Nach Maury und Perret, soll z.B. die Zahl 333 für die *Eklogen* bedeutungsvoll sein. Die Zahl ist gewiß später in der *Aeneis* von tieferem Sinn erfüllt (1,263—274). Nun wird sie bereits für die *Eklogen* gewonnen, mit gewaltsamen Mitteln, durch Annahme von Interpolation und Lückenhaftigkeit des Textes (Perret S. 17). Die Zahl wird also hergerichtet. Sie ergibt sich nach solchen Praeliminarien, wenn man die Verszahlen der Eklogen 6; 7; 8; 9; oder der Eklogen 1; 9; 2; 8 zusammenzählt. Schon da erhebt sich der Verdacht auf große Willkürlichkeit. Doch mag das angehn. Die Zahl 333, die so gewonnen ist, soll jetzt das geheime Zeichen für das Wort KAICAPA sein: man braucht nur die Zahlenwerte der griechischen Buchstaben einzusetzen und diese zu addieren: das stimmt. Warum Caesars Name im Akkusativ verewigt wird, mag eine offne

Dagegen darf man in der Frage der relativen Chronologie der einzelnen Eklogen viel zuversichtlicher urteilen, als Perret es tut. Die Reihenfolge: 2 und 3; dann 5; 9; 1; 6; 4; 8; 10 wird kaum zu erschüttern sein; schwanken kann man bei der Einordnung der 7. Ekloge: am besten fügt sie sich, denke ich, zwischen 8 und 10. — Allerdings verdient Perret volle Zustimmung, wenn er den Gedanken einer Entwicklung Vergils von ursprünglicher Theokrit-Hörigkeit zu immer größerer Selbständigkeit energisch verwirft: jeder antike imitator ist zugleich aemulator seiner poetischen Vorbilder. Zitiert er sie, wie Vergil das vom ersten Gedicht an tut, so stellt er sich höchst selbstbewußt dem Vergleich, und dichterische Originalität wird keineswegs dadurch beeinträchtigt, daß sie voraussetzungsreich ist, im Gegenteil. Das gilt für jede große Dichtung, es gilt auch für Vergil: jede seiner *Eklogen* ist eine ungemein persönliche Schöpfung, auch die allerfrühesten.

Zum Verständnis der einzelnen Eklogen sagt Perret recht Gutes, mag er auch wieder im Allgemeinen bleiben, über das Formale, die Musik der Sprache oder die Zartheit des Ausdrucks. Das ist natürlich ein weites Gebiet. Aber auch zur Frage der Allegorie und der Verschlüsselung dieser schwierigen Gedichte spricht er, und vor allem über eine der größten Entdeckungen des jungen Vergil, über das Dichterland *Arkadien*. Vor Vergil war das bukolische Gedicht ein Mimos, eine imitatio vitae; und Theokrits Hirten riechen in der Tat nach dem Bock, wie Wilamowitz einmal gesagt hat. Vergil bringt die Realität in die Schwebe, in ein sehr überzeugendes Ungefähr. Seine *Eklogen* spielen im Dichterland. Gröber gesagt: sein dichterisches Wort dient einer höheren Ordnung als der realen. In seinen Hirtengedichten gibt es keine bestimmte Jahreszeit, keine geographisch-fixierbare Landschaft, keine ganz realen Personen, noch nicht einmal konsequent festgehaltene Charaktere, obwohl die Wirklichkeit oft genug durchscheint. Arkadien ist Vergil die dichterische Welt der größeren, unbedingten Wahrheit und Unverlierbarkeit[8]. So finden hier ewige Themen ihren rechten Ausdruck: Jugend, Liebe, Musik, Lied, Kunst, das italische Land, die Natur, die Angst, das Glück, der Streit, die Eifersucht, auch das Goldene Zeitalter, in dem der Friede herrscht und in dem die virtutes, recht verstanden, etwas gelten, auch der Kosmos und seine wundersame Entstehung, und nicht zuletzt die Rom-Idee: so etwas sind in *Arkadien* die Realitäten, und der imitatio vitae fühlt man sich weit entrückt.

Perret fragt weiter, mit kühler Verständigkeit[9]: wie mag Vergil wohl zur Entdeckung dieser neuen geistigen Landschaft, dieser neuen Dimension menschlichen Fühlens gekommen sein?

Frage bleiben. Aber seltsam: das Doppelte von 333 ist 666. Auch diese Zahl soll für die *Eklogen* von Bedeutung sein. Wir kennen sie aus der *Apokalypse* (13,18), als die Zahl des bösen Tieres: hier, in Vergils *Eklogen* soll sie, entschlüsselt, bedeuten: KAICAP N(EOC) ΘEOC: und damit hätte man den zweiten politischen Schlüssel für Vergils *Eklogen*. — Es mag Glaubenssache sein, was man von solchen Kunststücken hält. Aber nun gilt doch ein gleiches Recht: Maury und Perret haben festgestellt, auch die Zahl 330 sei für die *Eklogen* bedeutungsvoll. Man zähle die Verszahlen der Eklogen 1; 2; 3; 4 zusammen, oder die der Eklogen 3; 7; 4; 6. Beides ergibt: 330. Ich unterstelle einmal, daß dies irgendeinen geheimen Sinn habe. Was hindert uns, auch diese Zahl nach derselben Methode zu entschlüsseln? 330 kann als Summe der Zahlenwerte verstanden werden, die sich aus der Buchstabenfolge: MAIKHNAC ergeben — aber ich wüßte nicht, daß Maecenas mit den *Eklogen* etwas zu tun hätte. Man kann den Gedanken weiter verfolgen: während in den *Eklogen* Pollio im Mittelpunkt steht, sind die *Georgica* seinem Gegenspieler Maecenas gewidmet. Das zweite Buch der *Georgica* enthält nach unserer Überlieferung 541 Verse — denn 433 ist doch wohl nicht ausreichend bezeugt —: 541: das kann man entschlüsseln als ACINIOC — und Asinius Pollio hat mit den *Georgica* nichts zu schaffen. Wem das nicht gefällt, der mag 541 als ΠPIAΠOC entschlüsseln: auch das stimmt. Aber soll man der Methode noch mit weiteren Widersinnigkeiten begegnen? Ich habe noch zwölf.

[8] Dies neue Verständnis der *Eklogen* vom Gedanken „Arkadien" aus hat als allererster G. Jachmann aufgeschlossen (Neue Jahrbücher 49, 1922, 318ff.); eindrucksvoll und erfolgreich hat Br. Snell den Gedanken weiter verfolgt in seinem Kapitel über Arkadien: Die Entdeckung des Geistes, Hamburg 1946, 233ff.

[9] Er denkt hier Gedankengänge von M. J. Bayet weiter, die dieser vor Jahren entwickelt hatte: L'évolution de l'art de Virgile des origines aux Géorgiques, Rev. Cours et confér. 31, 1929/30, I p. 231—241; 372—384; 547—559; 606—620.

Und seine Vermutung ist höchst ingeniös und bestechend. — Man weiß es: Vergil dichtete die *Eklogen* in einer sehr düsteren Epoche der römischen Geschichte (42—39 v. Chr.). Als Gegengewicht konstatiert Perret, wie mir scheint, richtig, eine außerordentliche Freude der Epoche an der Maskerade, an der Flucht aus der Gegenwart, ein Ausweichen ins private Leben und Wohlleben, das sich damals schon seit einigen Jahrzehnten angebahnt hatte. Und da wirft er den Gedanken hin: ob nicht Vergils *Arkadien* in den Gärten des Pollio zu Rom geboren ist, nicht am schlammigen Mincio, wo die Machthaber das Land konfiszierten, und nicht in der schattigen Bibliothek, in der man über Pan, den Gott Arkadiens, oder über Daphnis etwas nachlesen konnte? Recht gut! Nur könnte man auch an die Campanischen Villen der römischen Großen denken, in denen ein Siron und Philodem und Parthenios ebenso verkehrte, wie ein Vergil und ein Varius oder Varus und kurz danach ein Horaz[10].

In ihrer Art sind die *Eklogen* für die lateinische Dichtung stilbegründend geworden; Horaz, und wohl auch andere, haben das sofort erkannt. Es sind weltgültige Gedichte; das zeigen die Gegenstände, und es zeigt die Form. Und daß auch der politische Gedanke darin lebendig ist, das zeigt mehr als jede Zahlenmystik die Tatsache, daß Vergil, anders als Horaz, hier schon 8—9 Jahre vor Actium, als doch noch alles in der Schwebe war, in Octavian den Retter erkannt hat. Das ist eine prophetische Sicht, die sich der rationalen Erklärung vollkommen entzieht, und auf die gerade deswegen hier verwiesen sei.

Der Besprechung der *Eklogen* läßt Perret die der *Georgica* folgen (S. 49—84). Was zunächst das Problem der doppelten Ausgabe des Werkes betrifft, so hat Perrets Zurückhaltung alles Recht auf ihrer Seite: soll man die Retractatio durch den Dichter überhaupt glauben, so könne diese, meint er, nur ganz Geringfügiges betroffen haben; tatsächlich lassen sich mit unsern Mitteln Spuren solcher Überarbeitung nicht feststellen; gerade das vierte Buch, das von der Umarbeitung ergriffen sein soll, stellt so, wie es uns vorliegt, einen zwingenden Höhepunkt dar[11]. Dementsprechend erschließt Perret als Datum der Publikation: Ende 28 v. Chr. Das mag sein; ich selber sehe keinen Grund, das Zeugnis anzuzweifeln, daß die *Georgica* schon im Sommer 29 abgeschlossen waren (Donat-Vita 27); bis das Gedicht zur allgemeinen Publikation freigegeben und vervielfältigt wurde, mag dann noch eine gewisse Zeit verflossen sein.

Im Materiellen gibt Vergil in den *Georgica* das Wissen seiner Zeit wieder, das man vom Landbau hatte, indessen keineswegs vollständig. Er will hier ja nicht die mühsamen Landleute darüber belehren, wie sie es besser machen könnten (*Georg.* 2, 458ff.), sondern die *Georgica* sind ein Gedicht, und mit diesem wendet sich Vergil an Maecenas und an Männer von der Art des Maecenas. Diese Menschen, so denkt er, könnten durch das Medium der Kunst wieder den Sinn dafür bekommen, was das italische Land eigentlich ist; sie könnten Freude daran und Ehrfurcht davor gewinnen, und durch sie dann die kleineren *coloni*. Das ist ganz römisch empfunden: jede Erneuerung soll in Rom von oben nach unten vor sich gehn, nicht umgekehrt.

Der Darstellung der Einzelheiten geht Vergil gewiß nicht aus dem Wege; aber wichtiger sind ihm die Triebkräfte. Da ist es vor allem der Gedanke der Arbeit, den er in den *Georgica* gestaltet[12]: *labor improbus* heißt es; es heißt aber auch: *iustissima tellus*. Das deutet die Polarität dieses ewigen Themas an. Hesiod, Vergils poetisches Vorbild, empfiehlt die Arbeit, aber er liebt sie nicht; Vergil deutet die Arbeit als die stärkste Triebfeder aller menschlichen Kultur im harten Zeitalter Juppiters, und in dem befinden wir uns ja. Aber es ist nur die ewig-friedliche Arbeit

[10] Bekanntlich sind mindestens die Namen des Varius und des Quintilius Varus in den Herculanensischen Rollen aufgetaucht, die den Epikureer Philodem zum Verfasser haben.

[11] Vielleicht sollte man die Berührungen zwischen dem vierten Buch der *Georgica* und der *Aeneis* noch einmal genauer untersuchen; aber auch das würde wohl nur die Geschlossenheit von *Georg.* IV von neuem erweisen.

[12] Dem Gegenstand hat H. Altevogt ein kleines Buch gewidmet: Labor improbus. Eine Vergilstudie, Münster 1952.

des Menschen, die er darstellt, und die auch in einer Vision des Goldenen Zeitalters, des alten gesunden Italien und erst recht in einer Epoche der Pax Augusta ihren Ehrenplatz findet (Perret S. 77ff.).

Vom Gedanken trennt Perret wieder nicht die Form. Er spricht von der unterschiedlichen Kompositionsweise der einzelnen Bücher, mit viel Geschmack, aber wieder ohne ausführliche Begründung; so bedarf auch dieser Abschnitt der Nachprüfung. Nach Perret, tritt das erste Buch mit Hesiodeischem Anspruch auf; das zweite nutzt den Lyrismus der *Eklogen* fürs Lehrgedicht; das dritte ist, dem polaren Gegenstand entsprechend, zweiteilig; es handelt von Liebe und Tod; das vierte Buch stellt gedanklich, architektonisch, dichterisch den Höhepunkt des Werkes dar, wie jetzt gerade H. Dahlmann wieder gezeigt hat[13].

Mit den *Georgica* war der lateinischen Poesie das große Gedicht zurückgewonnen, aus- und durchgestaltet von einem dichterischen Gewissen ganz untrüglicher Empfindlichkeit: Ennius und Lucrez, aber auch die Neoteriker sind hier überwunden, durch das große Genie und den großen Fleiß eines großen Künstlers[14].

Der *Aeneis* widmet Perret dann das umfangreichste Kapitel (S. 86—145). Er betrachtet das Werk unter mehreren Gesichtspunkten, die weiterführen; vor allem betont er den Symbolcharakter der Dichtung, den R. Heinze erkannt hatte[15]. Es sei erlaubt, das Referat mit einigen eigenen Anregungen zu verbinden.

Die *Aeneis* ist zunächst ein mythologisches Heldengedicht; denn ihr Gegenstand sind die Erlebnisse des Aeneas. Sie ist aber nicht nur dies; denn durch die epische Erzählung scheint oft etwas Anderes durch: die römische Geschichte. Das ist kein bloßer Zierrat, sondern es gehört das zum innersten Plan der *Aeneis*: was Aeneas widerfährt, sind keine zufälligen Abenteuer, sondern alles ist, hemmend oder fördernd, auf ein Ziel gerichtet, auf die Gründungsaufgabe des Helden, auf das Ziel: Rom. Der Mythos dient also geschichtlicher Deutung; er wird aufgefaßt als Ursprung und Ursache, als bestimmender Keim, aus dem die römische Geschichte, und nur sie, erwachsen ist[16]. Die Todfeindschaft zwischen Rom und Karthago, die leidvolle Integration Italiens durch Rom: dies und vieles Andere mehr sieht Vergil im Mythischen angelegt. So wäre die *Aeneis* ein mythologisch-geschichtliches Epos, ganz anders als Homers Gedichte, und ebenfalls ganz anders als die *Annales* des Ennius. Der Mythos wird bei Vergil ein großes Symbol der römischen Geschichte. Die Erfüllung der römischen Geschichte hat Vergil in seiner Gegenwart gesehen, in der Friedensordnung des Augustus; und so findet als drittes auch die Gegenwart Eingang in die *Aeneis:* ein schicksalshafter Weg führt von Trojas Trümmerstätte zu Actium. — Dann wäre also die *Aeneis* ein patriotisches Heldengedicht im mythologischen Gewand? Sie ist wohl mehr. Denn in der Augusteischen Friedensordnung sieht Vergil den Widerschein des Friedens und der Ordnung, die zugleich unter den Göttern eingezogen sind: auch dort herrscht ja keineswegs immer eitel Eintracht und Freude. Ihren Friedensschluß, der sich unter ganz sollennen Formen vollzieht, berichtet das 12. Buch: menschliche und sittliche Ordnung sind schließlich nach langem Zwiespalt wieder im Einklang miteinander. Die Schwierigkeit und auch die Schönheit der *Aeneis* hat ihren Grund nicht zuletzt darin, daß der Interpret alle

[13] H. Dahlmann: Der Bienenstaat in Vergils Georgica, Abh. d. Mainzer Akademie 1954, Nr. 10, S. 545—562.

[14] Es wäre verfehlt, unter Hinweis auf *Georg.* 3,41. die *Georgica* auf einen Auftrag des Maecenas zurückzuführen, so wie sich ja auch die *Eklogen* nicht aus einem Auftrag Pollios erklären: der Dichter ist ein Souverän.

[15] Wie tief die Symbolik in Vergils Werken geht, hat sich seither immer deutlicher erschlossen. Dabei ist Symbolik von Allegorie scharf zu unterscheiden: ich glaube z.B., trotz Pöschl und Perret, nicht, daß mit Dido Kleopatra oder mit dem mißhandelten Schiff des Aeneas (*Aen.* I) das römische Staatsschiff gemeint sei. Man halte nur die echte Allegorie Horaz, *Carm.* 1,14 daneben!

[16] Dies ist eine von den vielen Erkenntnissen F. Klingners: Röm. Geisteswelt. Wiesbaden 1952, 155—176.

diese vier Gesichtspunkte stets zugleich gegenwärtig haben muß; er muß den Sinn für Polyphonie haben.

Diesen vier Gedanken: Mythos, Geschichte, Gegenwart, überzeitliche Ordnung, scheinen verschiedene Tiefenschichten zu entsprechen. Das Gedicht heißt nach Aeneas; dies ist der Held, der ganz im Mittelpunkt steht (Perret S. 133—140). Er ist der Sohn eines Sterblichen, des Anchises, und einer Göttin, der Venus. Er ist Hektors Gefährte: in ihm wird die mythologische Welt gegenwärtig. Sie ist die augenfälligste. In ihr erlebt Aeneas Trojas Untergang, seine Irrungen, das Abenteuer in Karthago, die Kämpfe in Latium. Aber Aeneas ist nicht ein Held, wie Achill, Odysseus oder Herakles — obwohl er mancherlei Züge mit ihnen allen gemeinsam hat — er ist auch kein Held, wie Siegfried oder Hagen, wie Moses oder David. Er ist *insignis pietate et armis*, der *pius Aeneas*, der *pater Aeneas*, der *magnanimus*, der *rex*, der *dux Trojanus*. Also gewiß ein Heros besonderer Art. Von seiner Gestalt hat Vergil alles Beiwerk ferngehalten; alles an ihm ist von Bedeutung. Er ist ein Heros im Sinne Augusteischer Monumentalität, ein Einsamer, frei von allem Individuell-Gewöhnlichen. — Sein Bild ist in Italien spätestens seit dem frühen fünften Jht. v. Chr. bekannt[17]: ein Mann im Kriegergewand, der den alten Vater auf den Schultern trägt, und der das Söhnchen an der Hand führt. Dies Bild verwandelt Vergil ins Symbol. Aeneas ist ein Mann, kein Greis, kein Jüngling. Er trägt den Vater, und dieser die geheimnisvolle *cista* mit den heimischen Staatspenaten. Er rettet keine Reichtümer, keine Insignien, sondern nur das, was von der Tradition, von der Vergangenheit, wirklich ehrfürchtig und bewahrenswert erscheint: den Vater und die Götter, d.h. die Gesittung. Der Sohn, Ascanius-Julus, stellt die Zukunft dar: ihr ist Aeneas genau so verantwortlich, wie der Tradition. Rettung und Bereitung muß der Mann besorgen: er ist die wirkende Gegenwart. — Schon dies mag zeigen, daß bei Vergil ein ganz anderer Aspekt vorliegt, als im Homerischen Epos, das in gegenständlichem Bericht dem „Ruhm der Helden" dienen will, durch die „Bezauberung", die der Dichter erwirkt[18]. Von Homer ist Vergil durch eine ganze Welt geschieden. Sein Held ist ein Mann, der zwischen der Vergangenheit und der Zukunft steht mit einem geschichtlichen Auftrag. Diesen Auftrag läßt Vergil ihn wissen, im Einzelnen immer genauer erkennen, und immer tiefer bejahen: er richtet sich ein auf die Erfüllung seiner geschichtlichen Mission, ohne noch Kompromisse zu schließen. Solche Härte gehört auch zu seiner Gestalt. Er entschließt sich zum *Amor Fati*, und Perret bezeichnet ihn daraufhin als „un héros religieux" (S. 136).

Wie man's nimmt. — Aeneas ist der *pius Aeneas*, er ist der *pater Aeneas*. Beides bezeichnet zunächst nur den Bereich der Familie. Vergil erhebt das zu größerer Bedeutung: im besonderen Sinn ist Aeneas *pius*, weil er seinen Auftrag bejaht. In diesem besonderen Verstande ist es gerade der *pius Aeneas*, der Dido verläßt (4,393), der einen Gegner mit schlimmer Spottrede zum Hades schickt (10,591). Er ist *pater*, natürlich als Vater des Ascanius, aber im besonderen Sinn auch als *Romanae stirpis origo* (12,166): und in dieser Eigenschaft erzählt er z.B. Dido den Untergang Trojas (2,2). So kann ihn Juppiter selber als *magnanimus* vorstellen (1,260), obwohl gerade vorher Aeneas in seiner Verzweiflung gezeigt war (1,92ff.); und Juppiter müssen wir es wohl glauben, daß er großherzig und zugleich hochgesonnen ist.

In solcher Weise verknüpft Vergil, wie sich hier nur andeuten läßt, den Mythos mit der Geschichte, bis hin zur geschichtlichen Erfüllung in der Pax Augusta, in der Gestalt des Aeneas: in wohlbedachter Weise erscheint Aeneas sowohl dem Augustus, als auch dem Juppiter zugeordnet.

Nun muß man fragen: ist das denn nicht rein-höfische Kunst? Die Verbindung von Rom mit Troja, des Aeneas mit dem Julischen Haus und Augustus? Ein Umweg mag größere Klarheit bringen.

[17] Mit gewohnter Sachkenntnis und Gründlichkeit hat das jetzt Fr. Bömer behandelt: Rom und Troja, Baden-Baden 1951.

[18] Schönstes Zeugnis für diese Bezauberung: der Anfang des 13. Buches der *Odyssee*.

Wenn Vergil ein Römer-Epos schreiben wollte, so wäre es doch eigentlich das Nächstliegende gewesen, daß er nicht den Aeneas, sondern den Romulus-Quirinus in den Mittelpunkt gestellt hätte. Der war doch der Gründer Roms, und er hatte seinen anerkannten Kult in der Hauptstadt; obendrein weiß man, wie leidenschaftlich gerade die Augusteische Zeit um die Romulus-Idee gerungen hat[19].

Gewiß ist auch für Vergil, wie für jeden Menschen seiner Zeit, Romulus der Gründer der Hauptstadt gewesen; aber er hat in ihm auch, wie Horaz, den Mörder des Bruders gesehen, und den Mann, der die Sabinischen Mädchen geraubt hat, *sine lege* (*Aen.* 8,635). Wenn man also das Römertum als eine *sittliche* Idee versteht — und das hat Vergil doch getan —, dann eignet sich Romulus gar nicht zum Haupthelden eines Römer-Epos, wohl aber Aeneas. Er ist *insignis pietate et armis*: mit diesen Worten spricht Vergil das aus, was ihm unter Römertum als Idee vorschwebt. Das entspricht ganz dem, was auf dem Ehrenschilde des Augustus stand: *virtutis clementiae iustitiae pietatis causa*[20]. Darum ist Perrets zusammenfassendes Urteil über die Aeneasgestalt (S. 134) nur zum Teil richtig; denn es erfaßt die näheren Bestimmungen nicht genau, auf die es ankommt. Es soll in Aeneas ein Ideal des römischen Helden Gestalt gewinnen, der ein führender Mensch ist, der einen geschichtlichen Auftrag zu erfüllen hat, im Dienst einer sittlichen Ordnung, und der solchen Auftrag erfüllen will. Die Parallele Aeneas — Augustus drängt sich natürlich auf; aber, wenn Perret sagt, Aeneas solle Augustus darstellen, so vereinfacht er die Sache allzu sehr. Aeneas ist keine allegorische, sondern eine symbolische Gestalt.

Über den Abenteuern des Aeneas steht das Fatum. Durch das Fatum ist die Schicksalslinie festgelegt. Allerdings läßt das römische Fatum, wie man weiß, der menschlichen Initiative sehr viel Spielraum; Amor Fati besteht nicht darin, daß der Mensch versonnen warte, bis der Himmel helfe; der Amor Fati ist nichts wert ohne Klugheit und Tatkraft. In die Schicksalslinie hinein wirken auch die Götter. Sie geben dem Interpreten besonders schöne, schwierige Rätsel auf. Der sog. Götterapparat ist zunächst ein episches Requisit; aber Vergil treibt damit nicht sein Spiel, denn er ist ein frommer Mensch. Perret faßt ihn auf als Polytheisten (S. 128—133); und das stimmt mindestens im Sinne der theologia civilis; aber der Gedanke erfordert eine viel schärfere Bestimmung. Unter den Göttern gibt es genaue Rangabstufungen: über den Winddämonen steht Aeolus, über Aeolus stehn die großen Götter, und über allen großen Göttern steht Juppiter, nicht als primus inter pares, sondern abgesondert für sich, ganz einsam in eigener, unvergleichlicher Machtfülle. Juppiter schafft das Schicksal, durch sein Wort, das er aussprechen, dann aber nie wieder zurücknehmen kann; denn er verbürgt die Weltordnung. Vergils Polytheismus bekommt seinen Sinn also erst durch diese monotheistische Spitze.

In Juppiters Weltordnung wirken nun auch die Götter. Das sind, nach dem lateinischen Sprachgebrauch, die di immortales: sie stellen demnach etwas Ewiges dar, das sein muß. Perret interpretiert sie viel zu einseitig von der theologia civilis her (S. 128—133); besser ist es, auch hier verschiedene Gesichtspunkte zugleich zu beachten. Mercurius z. B., der zu Aeneas spricht, ist sowohl der Götterbote des Mythos, als auch der Gott, dem die Menschen im bürgerlichen Leben ihre Gelübde darbringen; außerdem zugleich der Logos, als den die stoische Philosophie den Hermes ausdeutete, d. h. die Ratio schlechthin, an welcher der Mensch als Glied einer bevorzugten Gattung der Schöpfung teilhat; und all das faßt der Dichter Vergil im körperhaften Bilde Merkurs zusammen, der im Auftrag Juppiters handelt, also im Auftrag der obersten Weltordnung, aber auch selbständig, wie die Vernunft und das Gewissen des geschichtsbewußten, führenden Menschen. Man tut also gut daran, Vergils Götter möglichst von verschiedenen Seiten

[19] Sueton (*Aug.* 7,2) berichtet, daß im Verlaufe der Senatsberatungen, die schließlich zur Verleihung des Namens *Augustus* an den Kaiser führten, auch der Beiname eines *Romulus* für ihn erwogen wurde. Mit welcher Macht der Romulus-Gedanke überhaupt den Werdegang der Monarchie in Rom begleitete, hat A. Alföldi mehrmals überzeugend dargetan, bes. Mus. Helv. 8, 1951, 190ff. und ebd. 11, 1954, 134ff.

[20] *Monumentum Ancyranum* 34, 19f. (Volkmann).

her zu verstehn, zugleich von der mythologischen, bürgerlichen, philosophischen und dichterischen interpretatio her.

Dann wird auch ein weiterer Tatbestand verständlicher. Es gibt ja nicht nur gute Götter; auch die Winddämonen und sogar die Furie Allecto sind Unsterbliche. In Juppiters Ordnung findet also auch das Schlechte und sogar das Böse seinen legitimen Platz; nur muß alles am rechten Ort sein und mit Fug regiert. Es muß die Winddämonen geben, als ewige Gewalten, aber unter dem Regiment des Aeolus, und dies Regiment ist auf einen Pakt mit Juppiter begründet (1,62 *foedere certo*). Aber wie fügen sich nun die großen Götter ein in Juppiters Weltordnung? Die *Aeneis* beginnt mit dem Groll der Juno. Sie wirft Aeneas nach Karthago; sie unternimmt es, durch seine Bindung an Dido die Gründung in Latium zu verhindern; sie verursacht den Bruderkrieg in Latium, und man hört aus ihrem Munde die Worte: *flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* (7,312). — Am Ende des zwölften Buches liest man ihre besiegte, unbesiegte Versöhnung.

Juno also, die große Göttin, tut Böses und sie schafft viel Unordnung. Sie folgt ihrem Haß (1,4): wie verträgt sich das mit dem Bilde einer so großen, ernsten Gottheit, wie Juno es ist? Vergils Juno ist keineswegs die Hera des griechischen Epos. Vergil deutet sie viel tiefer. Das Böse, das sie schafft, tut sie aus durchaus edlen, verständlichen Motiven heraus: einmal handelt sie aus ihrer *fides* gegenüber der jungen Gründung Karthago; außerdem aus der tiefen Verletzung des matronalen Prinzips, das sie darstellt, durch die Trojaner. Wenn anders Juno die Göttin der römischen *matronae* ist, dann ist es wohl sehr verständlich, daß sie die Beleidigungen als böse Wunden empfindet, die ihr durch Helena und Ganymed angetan worden sind. Vergil führt das ja *Aen.* 1,25ff. aus. Sie ist auch die *Saturnia Juno*, die Tochter des Titanen (12,830). Als solche hat sie einen spröden, herrischen Sinn, der schwer verzeihen kann. Da sie ein so heiliges Prinzip vertritt, wie die Ehe es ist, darf sie ja auch gar nicht leicht verzeihen; sie muß sehr schwer versöhnbar sein. Einen persönlichen Haß gegen Aeneas hegt sie nicht; aber, wenn sie in ihm das *Nomen Trojanum* haßt, wer könnte da ihr gutes Recht bestreiten? Vergil deckt hier, so scheint mir, eine echte Antinomie auf: ein Mann mit einer geschichtlichen Sendung kommt hier in Konflikt mit einem anderen, ewigen sittlichen Gesetz. Konkret zeigt sich das z.B. in der Didotragödie. Dadurch wäre eine weitere Schicht der Interpretation erreicht: an der Oberfläche spielt die mythologische Erzählung. Sie schafft die sinnerfüllten Bilder, die es zu deuten gilt. Die Mythologie gibt zunächst die Deutung der römischen Geschichte an die Hand und das Verständnis ihrer Erfüllung in der Pax Augusta. Wäre das alles, so könnte die *Aeneis* vielleicht unser antiquarisch-historisches Interesse erregen. Aber es leuchtet die zeitlose, sittlich begriffene Idee des Römertums auf: dadurch wird schon unser humanistisches Interesse wach. Und dann weicht die *Aeneis* auch der Frage nicht aus, wie der Mensch, der eines Auftrages gewiß ist, sich durchsetzt in der gegebenen Antinomie ewiger Gegensätzlichkeiten. Erst so läßt sich der Symbolcharakter der *Aeneis* in seinen verschiedenen Tiefendimensionen begreifen.

Auch über Vergils formale Kunst in der *Aeneis* weiß Perret mancherlei zu sagen, über die Verwandlung der poetischen und antiquarischen Tradition, über Sprache, Stil und Takt. Auch hier hält sich, wohl absichtlich, sehr vieles im geistvoll-Allgemeinen. Dem Leser bleibt nichts anderes übrig, als sich den Sinn für die formalen Schönheiten dieser Dichtung anhand des Originals selber zu entwickeln. Herausgreifen läßt sich die Frage der Architektonik der *Aeneis*. Man hat Vergils eigenes Zeugnis, er habe die *Aeneis* gleichsam wie ein Bauwerk gesehen, dessen einzelne Teile von organischem Leben erfüllt sein sollen[21]. Festzuhalten ist vor allem, daß auch in der *Aeneis* mehrere Baugedanken wirksam sind. Es genügt nicht, die offenbare Zweiteilung der *Aeneis* zu konstatieren (Buch 1—6 und Buch 7—12). Es genügt auch nicht, mit Heinze, die relative Selbständigkeit der einzelnen Bücher, als Rezitationseinheiten, zu betonen: beides stimmt durchaus. Die *Aeneis* will sowohl vorgelesen, als auch nachgeschlagen werden. Th. W. Stadler hat, in einem sonst etwas konstruierenden Büchelchen[22], einen weiteren Baugedanken

[21] Vgl. die Donat-Vita 22—24; dazu *Georg.* 3,1—48.
[22] Vergils Aeneis, eine poetische Betrachtung, Einsiedeln 1942.

erkannt: eine Dreiteilung, die den Grundgedanken der Zweiteilung begleitet, variiert und ergänzt: Buch 1—4, die Didotragödie; Buch 9—12, die entscheidenden Kämpfe in Latium; dazwischen die Einheit der Bücher 5—8. Auf diesem Wege läßt sich die Erkenntnis vertiefen, wie feingliedrig die monumentale Komposition der *Aeneis* wirklich ist. Perrets Kompositionsschema (S. 111—120), das Buch 6 isoliert, und mit der zweiten Hälfte (Buch 7—12) recht gewaltsam umspringt, hat mich nicht überzeugt.

Sind dann die einzelnen Bauglieder des Werkes in ihrer Proportion und Funktion richtig festgestellt, dann gilt es zu zeigen, durch welch eine Fülle tiefgehender Bezüge die Einzelheiten der organischen Ganzheit des Werkes dienen: das sind die freni dell'arte. Heinze hat das erkannt, und vornehmlich Klingner und Büchner haben diese Untersuchungen in sehr fruchtbarer Weise fortgeführt[23].

Aber man weiß, daß der *Aeneis* die letzte Hand fehlt. So ist ein begründetes Urteil ganz unerläßlich darüber, in welchem Maß mit einer Nichtvollendung des Dichtwerkes zu rechnen ist. Perret nimmt zur Frage S. 140—145 Stellung, mit dem Resultat, was fehle, könne nur winzige Kleinigkeiten der letzten Formgebung betreffen, keinesfalls wesentliche Punkte der Gesamtkomposition. Ich halte dies Urteil für vollkommen zutreffend. Drei Jahre, die Vergil sich zur letzten Emendation noch vorgenommen hatte, fern von seinem gewohnten Arbeitsplatz und fern von seiner Bibliothek, sind bei seinem Arbeitstempo eine sehr kurze Zeit. So wird man in dem Gedicht, wie es uns vorliegt, nicht mehr mit provisorischen „Stützpfeilern" (*tibicines*, die in der Vita 24 erwähnt werden) rechnen dürfen. Schade ist es, daß die große Helena-Interpolation (2,567—588), durch die offenbar eine Textlücke überklebt ist, jetzt wieder, ohne erneute Diskussion, als echt bezeichnet wird.

Ein fünftes, abschließendes Kapitel nennt Perret: *La fortune de Virgile* (S. 146—167). Da spricht er, leider allzu kurz, und gar nicht recht zutreffend, zunächst über Vergils Nachwirkung im Altertum; das wäre ein Gegenstand für mehrere Monographien[24]. Dann behandelt er einige allgemeine Wirkungsfermente der Dichtungen Vergils, ihre Bedeutung für die Erziehung der Empfindungskraft, für die romantische Dichtung verschiedener Zungen u.a.m.; er spricht von Vergils Christianismus, seiner Kraft des Hoffens, Erwartens, Glaubens, und von seiner caritas. All dies ist wohl mehr als Anregung gemeint; und den Beschluß bildet die Aufforderung, den Vergil nur ja nicht aus der Hand zu lassen.

Perrets Buch fördert das Verständnis Vergils gewiß, und zwar weniger im philologischen, als im humanistischen Verstande. Dem Leser werden sehr interessante Gesichtspunkte geboten; aber die Nachprüfung wird ihm nicht immer leicht gemacht. So wäre der rechte Leser wohl der, den das Buch zur eigenen Aktivität aufruft: so verstanden, ist es ein Buch von bedeutendem bildenden Wert, nicht nur für den Fachgelehrten, sondern für jeden, der, wie Aeneas, den alten Vater mit den Göttern auf der Schulter trägt, und der den kleinen Sohn an der Hand führt.

Hamburg Ulrich Knoche

[23] In der Konzentration auf eine einzelne Frage hat Magdalena von Duhn diese Fragen erheblich gefördert. Ich meine ihre (ungedruckte) Hamburger Dissertation von 1952: Die Gleichnisse in den ersten sechs Büchern von Virgils Aeneis.

[24] Leider ist weder die Text- noch die Überlieferungsgeschichte Vergils in zufriedenstellender Weise aufgearbeitet, noch nicht einmal die handschriftliche Tradition. Was das frühe Altertum betrifft, so hat Perret die außerordentliche Beachtung ganz verkannt, die Vergils Dichtungen schon zu seinen Lebzeiten und sofort danach gefunden haben. — Dann fehlen uns Monographien über Vergils Fortleben in der Dichtung des Altertums, nicht zuletzt in der christlichen Dichtung. Von geradezu wegweisender Bedeutung ist da der Aufsatz von Wolfgang Schmid: Tityrus Christianus, Rhein. Mus. N. F. 96, 1953, 101—165. Es fehlen ferner Monographien über die Funktion der Vergil-Zitate, so bei Seneca oder bei Augustin; erst recht mangelt es an zusammenfassenden Arbeiten über Vergils Fortleben im Mittelalter — trotz Comparetti — und in der Neuzeit. Perret (S. 188) findet darüber schmerzliche Worte.

Kurt Wais, Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes. Bd. 1: Die Lieder um Krimhild, Brünhild, Dietrich und ihre frühen außerdeutschen Beziehungen. Mit einem Beitrag von Hugo Kuhn, Brunhild und das Krimhildlied. Tübingen 1953, Niemeyer. 210 S. (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie. H. 95.)

Sagengeschichtliche Forschung ist kein leichtes und kein sehr dankbares Geschäft, oft ist sie wie ein Rechnen mit mehreren Unbekannten, bei dem ein sicheres Ergebnis nicht zu gewinnen ist. Die Hypothesen, zu denen eine solche Forschung gelangt, lauten allermeist nur: „so ist es plausibel und es spricht manches dafür, daß es so zuging", aber selten: „so muß es gewesen sein". Letzteres im strengen Sinne fast nur da, wo äußere, historische oder auch sprachliche Daten hinzutreten, z. B. mundartlich oder zeitlich bedingte Lautformen von Eigennamen (*'Kriemhild'*).

Die Vorstellungen über die Vorgeschichte des *Nibelungenliedes* (*Nl.*) waren in den letzten 50 Jahren beherrscht von A. Heuslers eindringlicher und feinfühliger, aber auch stark spekulativer Darstellung. Dem von ihm entworfenen Stammbaum der Nibelungen-Dichtungen gab man kanonische Geltung, Abweichungen wurden nicht gern gesehen. Einen entschiedenen Neuansatz brachten erst letzthin F. Panzers „Studien zum Nibelungenliede" (1945). Sie zeigten, daß in den epischen Fassungen des Stoffes, *Thidriks saga* (*Ths.*) und *Nl.* vielfach Motive und Episodenmodelle verwendet sind, die sich auch in französischen chansons de geste vorfinden, und dort meist nicht nur einmal, sondern mehrfach und in allerlei Abwandlungen wiederkehrend. Panzer schloß auf Abhängigkeit, und überwiegend — nicht immer — schien ihm die deutsche Dichtung entlehnt zu haben. Solche Berührungen denkt man sich naturgemäß in der Kontaktzone der deutschen und französischen Kultur, an der Rheinlinie geschehen. (Das spricht beiläufig gegen Heuslers Annahme, daß die erste epische Stufe der Nibelungen-Dichtung, die von ihm so genannte *Ältere Not*, in der Ostmark entstanden wäre.) Übrigens hatte schon 1926 H. Schneider in knapper Form ähnliche Beobachtungen niedergelegt und daran bereits eine Theorie von Motivtypik und Symbiose benachbarter Literaturen entwickelt, auch er über das Buchzeitalter in unliterarische Zeit zurückgreifend (ZfdPh. 51, 200 ff.).

Vf. geht, als Schüler von Schneider, von ähnlichen Gedanken aus:

1. Literaturgemeinschaft (Symbiose) bildet seine erste methodische Voraussetzung. Die Dichtung der westeuropäischen Völker lebte nicht je einzeln völlig in sich beschlossen, es gab schon früh, schon in vorepischer, und das heißt zugleich in mündlicher Zeit und auch in volkstümlicher Dichtung eine westeuropäische Literaturgemeinschaft; nicht nur in der Form, daß über die Grenzen der Völker hin Austausch gepflegt wurde, sondern es lebten in den Grenzlandschaften deutsche und französische Lieder im Munde der gleichen Spielleute, die zweisprachig waren, nebeneinander. Das wird hier nur an einem, aber allerdings einem hervorragenden Beispiel dargetan. Die deutsche Nibelungen-Dichtung (*Nib.*) — gemeint ist dabei ganz überwiegend der zweite Hauptteil, der Burgundenfall — hat schon seit merovingischer Zeit (*Kriemhildlied II*) nach verschiedenen Richtungen ausgestrahlt, sie hat in Spanien (*Infantes de Lara*), in England (angelsächsische Finnsburg-Dichtung, kymrisches Mabinogi von Branwen), auch in Skandinavien (außer der *Völsunga saga* die Sage von Olaf Trygguason und Sigrid der Stolzen) neue Dichtung erzeugt oder ältere Dichtung nach ihrem Vorbild umgeformt. Welchen von diesen beiden Hergängen man sich vorstellen soll, wird oft nicht klar, doch ist wohl meist der zweite gemeint. Und leider hat Vf. eine Abneigung gegen chronologische Fixierungen (S. 24 f.). Es ist ja aber nicht zu verschiedenen Zeiten das Gleiche möglich und „an der Zeit". Wenn man Dichtungsgeschichte treibt unter Absehen von den Zeitstufen, gerät man leicht aus dem Gebiet der Erfahrung in das der reinen Idee hinüber. Die Entwürfe des Vf. sind dem nicht immer entgangen.

Der Gedanke der Literaturgemeinschaft ist sicherlich richtig. Nur wird man daneben die Möglichkeit im Auge halten müssen, daß gewisse Grundsituationen des primitiv-heroischen Lebens unabhängig mehrfach zu ähnlicher Gestaltung Anlaß gaben.

Neben dem Gedanken der Literaturgemeinschaft sind weitere methodische Grundvoraussetzungen der Arbeit:

2. Historizität. Mit Heusler und Schneider ist Vf. überzeugt, daß die germanische Heldendichtung durchaus der Heroisierung geschichtlicher Vorgänge entsprang, und er führt diesen Gesichtspunkt konsequent und mit teilweise bestem Erfolg durch.

3. Sage und Lied: auch hier folgt Vf. der Lehre Heuslers, nach der Heldensage nur existent sein konnte in Form des Liedes. Das läßt sich heute keinesfalls mehr halten; vgl. besonders H. Kuhn, „Heldensage vor und außerhalb der Dichtung" (Festschrift Genzmer, 1952, S. 262ff.).

4. Heusler war bemüht, den Stammbaum der Dichtungen mit einem Minimum von Gliedern aufzubauen, gewissermaßen nach dem Grundsatz: 'quod non est in actis, non est in mundo'. Vf. nimmt demgegenüber lieber ein Maximum von Zwischengliedern an, „denn die Umsetzer, Übersetzer, Fortsetzer, Zersinger, die sich der Lieder annahmen, haben ja, um es mit W. Scherers Worten zu sagen, 'ohne Zweifel nach Hunderten gezählt'" (S. 62). „Es gab keine Neuerung, keine Verballhornung, sei es in der Genealogie, der Charakterzeichnung, der Handlungsführung, zu der von den andern Sängern nicht Stellung genommen wurde, ja mehr noch: Stellung genommen werden mußte." (S. 87.) Der Gedanke ist richtig, obwohl hier die Gefahr naheliegt, zurückzugleiten in die alte Vorstellung von einer sich selbsttätig aus innerer Potenz heraus fortentwickelnden (oder auch zersetzenden) Sage oder Dichtung; vgl. Äußerungen wie S. 85: „Gegen deren [der 2. Stufe] Ende aber muß die Zersetzung eingesetzt haben"; „... die allmähliche Ausbürgerung der Helche-Söhne nach Ravenna"; S. 86: „Aus dem Kriemhildlied wurde das alles mehr und mehr hinausgedrängt"; „... daß im Hinblick auf Hagens Todesart die Entscheidung im Fluß blieb". Das klingt manchmal bedenklich, aber im ganzen halte ich den Standpunkt von Wais für richtig.

Vf. ist zwar überzeugt, daß der ästhetischen und individuellen Bewertung der einzelnen Dichtung der Primat gebührt, er hat es aber hier ausdrücklich auf die stoffliche Entwicklung abgesehen. Vor allem will er die Aufrisse der Urlieder, deren es ja mehrere waren, zurückgewinnen, demnächst deutliche Bilder auch von den späteren Stufen schaffen, und damit Heuslers Entwicklungsschema durch ein neues ersetzen, wobei aber örtliche und zeitliche Bestimmungen ferngehalten werden. Es bleiben also als Erkenntnisquellen die historischen (oder pseudohistorischen) Berichte und die Überlegung, was eine sinnvolle dichterische Logik erfordere; das ist denn freilich zum guten Teil das, was dem Geiste der Zeit gemäß ist, und so wäre doch die Frage nach der Zeitstellung unabweislich.

Heusler hatte die Urgestalten der Lieder sozusagen synoptisch-harmonisierend aufgebaut aus den erhaltenen Dichtungen, stets unter der Annahme, daß den älteren nordischen Liedern der Primat gehöre. Vf. setzt gemäß seinem Grundsatz 2 energischer je bei den historischen Ursprüngen ein; mit glücklichem Erfolg namentlich für den ersten Teil der großen Doppeltragödie, die Geschichte von Sigfrid und Brünhild. Er geht hier überwiegend einig mit H. Kuhn, der eine einleitende knappe Studie beigesteuert hat. Beide finden die Personen der Brünhildsage in der merovingischen Geschichte wieder. Hinter Sigfrid und Brünhild stehen Sigibert von Austrasien und seine westgotische Gattin Brunihild. Aber auch die herrschsüchtige Gegnerin Fredegund ist da. Denn wenn Brünhild im Frauenzank den Vorwurf erfährt, Kebse zu sein, und darauf mit dem heimlichen Mordbefehl antwortet, ist sie in die Rolle der Fredegund hinübergeschoben, die eine Beischläferin geringen Standes war.

Nicht einig gehen beide Autoren in bezug auf Hagen. Nach Kuhn vertritt Kriemhilds großer Widersacher die austrasischen Großen (Arnulf, Pipin) in ihrer erbitterten Opposition gegen Brunihild, die schließlich bei Châlons, als auch der burgundische Adel sie verließ, zu ihrem Sturz und gräßlichen Ende führte. Den Verrat zu rechtfertigen, hatte die Parteilegende des Adels früh, vielleicht schon unmittelbar nach den Ereignissen Brunihild (dichterisch: Kriemhild) zur Mörderin an den eigenen Brüdern gestempelt. *Kriemh. IV*, die Fassung des *Nl.*, wäre also schon um 613 entstanden. Das erscheint zu kühn; aber daß Hagen primär in die Sigfridsage gehört, dürfte

richtig gesehen sein. Ganz anders Wais, der Hagen als seit je in die Sage vom Burgundenfall gehörig ansieht; davon später.

Nach motivvergleichender Methode prüft Wais weiter die Übereinstimmungen zwischen Sigfrids Ermordung und den entsprechenden Partien des provenzalischen *Daurel* und kommt, gegen Panzer, zu dem überzeugenden Ergebnis, daß der *Daurel* bzw. seine zu vermutende nordfranz. Vorstufe von der Brünhild-Dichtung (Stufe I oder IIa) inspiriert wurde. (Meine frühere Auffassung, Nibelungenstudien, S. 199, muß ich demnach korrigieren.) Was ich nicht verstehe, ist des Vf. aus *Guðrunar kviða I* entnommene Behauptung, Brünhild habe einen „Schmerzzauber", eine Art hexenhaften Bann auf die Gegnerin geworfen, der erst gebrochen wurde, als Gudrun aufweinen konnte, und nun für Brünhild selbst zum Verderben ausschlug. Ich sehe in der Szene des Gudrunliedes nur späte psychologische Ausmalung. Gewagt erscheint es auch, alle in der *Daurel*-Episode nicht belegten Züge des *Nl.* als späte, nichtgermanische Anwüchse abzutrennen. Die Angleichung mußte sich ja nicht auf das Ganze erstrecken.

Viel mehr den Kern der Brünhildtragödie gehen die Beziehungen beider epischen Fassungen zum französischen *Girart*-Epos an, die zuerst L. Jordan sah. Dort kehren wieder das Zurücktreten des ursprünglichen Geliebten vor dem vornehmeren, königlichen Nebenbuhler, also Vorverlobung und Ersatzehe, weiter Doppelhochzeit, Eifersucht und Rache der Verschmähten, zu allem dem aber auch das Dienstmannenmotiv. Zum Überfluß bieten die franz. Texte auch die Namen Nevelon (Nibelung) und Huguenon. Die Übereinstimmungen erklärt Vf. nicht durch einseitige Entlehnung, sondern durch wechselseitigen Ausgleich. Beide Urlieder waren im französisch-deutschen Grenzraum neben einander lebendig; Vorverlobung und das Dienstmannenmotiv nahm *Nib.* aus dem *Girart*, wo das letztere historisch gegeben war; so entstand *Brünhildlied Ia*. Brünhild war also schon auf dieser frühen Stufe und schon auf deutschem Boden (entgegen Heuslers Meinung) zur eifersüchtig Liebenden, Sigfrid zu dem Mann zwischen zwei Frauen geworden; und dies war der wichtigste Beitrag der französischen zu der deutschen Dichtung. Die französische wieder entnahm dem germanischen Heldenlied die tragische Schürzung: die enttäuschte Frau verzichtete nicht (so noch im *Girart de Roussillon*), sie nahm Rache (*Girart de Vienne*).

Eine zweite Stufe der Brünhild-Dichtung (*Brünh. II*) wurde erreicht durch die zunächst rein gedankliche Verbindung mit dem Burgundenfall: Sigfrids Gattin, mochte sie schon zuvor oder erst von jetzt ab Gudrun heißen, wurde als Schwester der Burgunden gedacht. Hagen wurde erst jetzt in das *Brünhildlied* eingeführt, er kam aus dem *Kriemhildlied*, d.h. aus dem gotischen Sagenanteil. Hiermit weicht Vf. von Kuhn ab, und Kuhn scheint mir richtiger gesehen zu haben.

Der Hauptteil des Buches befaßt sich aber mit dem letzten Sagenstück, der Dichtung von dem großen Heldensterben an Etzels Hof, dessen Urheberin Kriemhild war (daher *Kriemhildlied*). Bisher herrschte die Ansicht vor, daß Kriemhild-Gudrun anfänglich die (historisch nicht belegbare) Schwester der Burgundenkönige (der *Nibelunge*) war, die als Gattin Etzels an ihm den Tod ihrer Brüder rächte. Da waren die Burgundenkatastrophe von 437 und Attilas Tod 453 zu einer Handlung verflochten. Wais geht dagegen aus von den ungarischen Chroniken, besonders derjenigen des Kézai (ca. 1280), und gelangt zu einem viel geschichtsnäheren Bilde; er will die autochthon-germanische geschichtliche Dichtung von Kriemhild wieder herstellen (S. 28). Vor den beiden genannten historischen Daten bevorzugt er dasjenige der Nedaoschlacht (454). Auf der ältesten Stufe der Nibelungensage war nur sie da, und Kriemhild stand im Mittelpunkt der Ereignisse (*ungarisches Kriemhildlied* oder *Kriemhild I*, das wohl als deutschsprachiges Lied gedacht ist). Kriemhild gehörte also nicht in den Wormser Kreis und trat nicht erst durch ihre zweite Ehe mit Etzel in die Sphäre der Hunnen über, sondern sie gehörte primär an Etzels Hof und war da historisch als die zweite Hauptfrau Attilas. Diese war germanischer Abkunft, vielleicht eine Frankin, wofür die Westgermanen sie ansahen (die Ostgermanen machten sie zur Gepidin). Neben ihr stand die andere, wohl ältere Hauptfrau Erca-Helche, die Kreka des Priskos. Die Lied-

handlung begann erst nach Attilas Tode. Als er starb, begannen ja in der Wirklichkeit die tributären Germanenstämme unter Führung des klugen Gepiden Ardarich sich loszureißen, und ihr Unternehmen wurde begünstigt durch ausbrechende Rivalitäten der Attilasöhne. Diese Vorgänge bilden den historischen Kern für den Nibelungenfall. Kézais Bericht zeigt die Verflechtung des Erbstreits mit dem großen Völkerstreit, in dem der Ercasohn Chaba ganz auf hunnischer Seite steht, der Kriemhildsohn von den Germanen gestützt wird. Letzteren nennt der Chronist Aladarius, worin mit größter Wahrscheinlichkeit der gepidische Ardarich steckt. Das Haupt der germanischen Erhebung war also hier, schon sagenhaft, zum Attilasohn und Kronprätendenten gemacht, — wie denn die Heldensage, die germanische jedenfalls, politische und militärische Ereignisse ins Sippenhafte und Ethisch-Soziale umzubiegen neigt.

Von diesen Momenten leicht sagenhafter Umformung abgesehen, war das *ung. KriemhL.* ziemlich treue Wiedergabe der historischen Ereignisse, so wie sie bei den östlichen Germanenstämmen überliefert wurden. Die westlichen Ereignisse, der Untergang Gunthers und seiner Burgunden 437, wurden erst später einbezogen. Dietrich von Bern dagegen spielte bereits eine maßgebende Rolle.

Bildet den historischen Kern des Nibelungenfalls der Zusammenbruch der hunnischen Macht seit 454, dann ergibt sich eine neue Einschätzung der Eddalieder, die nach Heusler den ältesten Stand der Dichtung bieten sollten. Beide *Atlilieder* zeigen Atli im Leben und Handeln, Gudrun (Kriemhild) gegen ihn gewandt, vom hunnischen Bruderzwist wissen sie nichts, Dietrich spielt nicht mit. Sie sind also offenbar ein Seitenzweig der Tradition, nicht der Hauptast, von dem alles Übrige stammen kann. Mit Recht betont Vf., daß die in Stil und Darstellung knappe und z.T. preziöse Weise, die schon das ältere Lied zeigt, nicht für Ursprünglichkeit spricht. Er meint, die alte Art des Heldenliedes trete eher zutage in den breiter strömenden westgermanischen Stücken, *Hild.* und *Finnsb.* (S. 73), und die Entwicklung verlaufe nicht einfach, wie Heusler es statuiert hat, vom Lied zum Epos, sondern vom Großlied einerseits zum Kurzlied (älteste Eddalieder), andrerseits zum Epos.

Ist aber Kézais Bericht geeigneter als die Eddalieder, als Ausgangspunkt der Entwicklung zu gelten? Eine aktive Rolle Kriemhilds läßt er nicht erkennen; und wenn der große Endkampf bei den Ungarn *proelium Crumelt* hieß, drängt sich der Verdacht auf, daß da bereits das deutsche Bild von Kriemhild sich einmischt. Oberdeutsch und nicht gotisch ist jedenfalls das anlautende C des Namens. Von Hagen bietet Kézai keine Spur. Irrig meint Vf. S. 68 (anders S. 66), daß nach Kézai, Chaba (richtiger Csaba, spr. Čåbå), der Sohn der Griechin, von einem hervorragenden Parteigänger Kriemhilds, den er gleich Hagen setzt, getötet worden sei. Kézai weiß es anders, er gibt Chaba noch eine lange Laufbahn. Chaba ist auch nicht = Kewe[1], was der Name eines Attilabruders ist, und so ist es allzukühn, ihn in dem Geva langa des färöischen *Högniliedes* wiederzufinden (der übrigens in einem Teil der Texte Diga langa heißt). Gibt aber Kézais Bericht überhaupt ein Heldenlied wieder? Vf. nimmt es an, denn er folgt Heuslers Lehre, daß Sage nur im Lied existent sei. Aber wenn die historische Ordnung der Tatsachen gestört ist durch Verrückungen und Einfügung von offenbar sagenhaften Zügen, darf man noch nicht auf ein einheitliches Lied schließen. Kézai beruft sich auf ältere Chroniken, und bei unbefangenem Lesen erscheint sein Bericht chronikhaft, es ist Geschichtsklitterung der üblichen Art, eindeutig polemisch mit pro-hunnischer und also anti-germanischer Tendenz — auf Dietrich fällt alles ungünstige Licht — und mit sagenhaften Verschiebungen und Einzelmotiven; so ist Dietrich an die Stelle des älteren Hunnenbekämpfers Winithar geschoben, von diesem hat er auch die nie heilende Pfeilwunde übernommen. Gewiß sind auch poetische Quellen benutzt, wie so häufig im Mittelalter. Und sicher ist oberdeutsche Sage mit eingeflossen, denn es ist nicht denkbar, daß im 13. Jh. das *Nl.* bei den Deutschen Ungarns unbekannt gewesen wäre. Der Name Kriem-

[1] Wie mir J. von Farkas mitteilt, ist die Gleichsetzung beider Namen lautlich unmöglich; zudem ist Kewe gut ungarisch bzw. sogar fenno-ugrisch (=„Stein"), Csaba ist unbekannten Ursprungs, vielleicht türkisch.

hilds hat oberdeutsche Lautform. Und zur deutschen Überlieferung, zu *Ths.* II, 310ff. und dem „Anhang des Heldenbuches" stimmt die auffällige Schilderung des letzten Massenkampfes, der in den Mauern der Stadt Sicambria (= Etzelburg oder Ofen) ausgefochten wird. Das kann unmöglich alte pannonisch-gotische Sage sein, denn die hunnischen Reiterscharen (wie auch die Ungarn) konnten nur im offenen Felde kämpfen.

Vf. erschließt aus Kézai, indem er dessen ganzen Bericht als Einheit verwertet, den Umriß der ältesten Kriemhild-Dichtung (*ung. KriemhL.* oder *Kriemh. I*), deren Inhalt er S. 80f. gibt. Sie hatte einen außerordentlich komplizierten und z. T. hochpolitischen Verlauf, in dem mindestens drei Stränge zu scheiden wären: Frauenstreit — Dietrichs dynastische Bemühungen — Nudungs Privathandel, der den Zündstoff abgibt und in den allgemeinen Kampf hineinführt. Ein Heldenlied von solcher Struktur ist nach unseren Kenntnissen schwer denkbar, allenfalls ein Epos. Nicht geklärt wird die schwierige Frage, was da Tradition der ungarischen Deutschen und was magyarisch (auch sprachlich) gewesen ist. Die antigermanische Einstellung weist eher auf magyarische Sagenbildung (auch Liedgestaltung?). Es bleibt also sehr zweifelhaft, ob hier für die Genese der deutschen Dichtung etwas zu gewinnen ist.

Wohlverstanden, daß auch altes Liedgut von letztlich deutscher Herkunft in Kézais Bericht nachwirkt, soll nicht geleugnet werden. Wie bei ihm die zwei Attilagattinnen neben einander stehen, so auch im dritten *Gudrunlied* der Edda, auf das Vf. nachdrücklich verweist. Dies Lied gilt allgemein als späte, novellistisch-sentimentale Erfindung, nach W. Mohr (ZfdA. 75, 265) liegt ihm eine Folkevise zugrunde. Aber man muß Wais zugeben, daß die Dreieckssituation der zwei rivalisierenden Frauen (hier sind es ausdrücklich Feindinnen) und des in zweideutiger Rolle stehenden Dietrich an Kézai erinnert; hier scheint ein fast verschüttetes Sagenbild hervorzutauchen: Erbstreit der Frauen nach Attilas Tode unter Anteil Dietrichs. Spuren der Episode finden sich auch in *Hven C* und im färöischen Lied, sowie in der *Rabenschlacht.* Da klingt alte, ostgermanische Hunnensage bzw. -dichtung nach. Verfehlt ist es aber, den ganzen Bericht Kézais einheitlich als Lied, und zwar als germanisches Lied in Anspruch zu nehmen.

Aus *Kriemh. I* entstand die jüngere Form *Kriemh. II* (zunächst *IIa*), durch Verschmelzung mit dem Lied vom Hortstreit und Burgundenfall (*Guntherlied*). Die Schwester der Burgunden (Gudrun?, -hild?) wurde der zweiten Gemahlin Attilas, Kriemhild gleichgesetzt, die Heldenvernichtung war nun ihr Werk, und sie vollzog damit die Rache an Attila, der ihre Brüder um des Hortes willen umgebracht hatte. Mit dem Erbstreit (454) mischte sich also jetzt der Hortstreit, zu dem die Ereignisse von 437 und 453 kondensiert waren. Kriemhild stiftete auch den Tod der Helchesöhne an; später aber waren es ihre eigenen Söhne die sie umbrachte; denn der Untergang der Helchesöhne wurde von der *Rabenschlacht*-Dichtung übernommen. (Dies führt hinüber zur dritten Stufe: *Kriemh. III*, auf der Helches Rolle ziemlich wesenlos wurde.) Aber Vf. glaubt noch mehr über *Kriemh. II* sagen zu können. Er erschließt es durch Vergleichung mit Fremddichtungen, die er als von *Nib.* abhängig ansieht. Hier überanstrengt er nun entschieden die Methode der Motivvergleichung. Wo man wirkliche Verwandtschaft zweier Dichtungen beweisen will, ist nicht nur als selbstverständlich die Entsprechung in mehrgliedrigen Motivketten zu fordern; es müssen auch die einzelnen Motive oder Episoden unverkennbar ähnlich sein in ihrem realen Ablaufbild und nicht nur, wenn man sie in abstrakte Formeln faßt, die vom vorliegenden Bedürfnis beeinflußt zu sein pflegen. Wais arbeitet zu sehr mit solchen abstrakten Gerüsten, die er in Punktzählung einander gegenüberstellt.

1. Die *Infantes de Lara* bieten eine weitläufige, in verzweigter strategischer Entfaltung mit offenen Feldschlachten durchgeführte Adelsfehde, die *Nib.* einen in geradlinigem Verlauf zusammengehaltenen Streit der Völker bzw. ihrer Königshäuser in der Form des Hallenkampfs. Überzeugende Ähnlichkeiten im ganzen wie in den einzelnen Phasen vermag ich nicht zu sehen bis auf die eine Episode vom spät erzeugten Rächer (Aldrian bzw. Mudarra). Hier liegt in der Tat Gemeinsamkeit vor, und man wird das Vorbild für beide am ersten im Kreise der chansons de geste vermuten. Daß die *Nib.* in der Form, die *Ths.* und *Nl.* zeigen, Vorbild für die *Infantes*

gewesen sein könnten, leuchtet nicht ein, da *Inf.* die strenge heroische Linie wahren, *Nib.* aber reiches Material aus Volkssage und Märchen einbauen, — was beiläufig wohl ins 12. Jh. weist. (Vgl. meine Nibelungenstudien, S. 71.)

Noch in einer anderen Szene der *Inf.* findet sich Ähnlichkeit: der Aufreizung des Attilasohnes in *Ths.* II, 308 ist ähnlich diejenige eines unbenannten Pagen durch Llambra in *Inf.*, und auch da ist das Ende eine Mordtat. Der Hergang ist jedoch ganz anders, die Episode ist nicht zentral wie in *Nib.*, die Szene spielt auch nicht an der Tafel, sondern im Hof oder Garten.

2. Zwischen der Handlung von *Nib.* und dem kymrischen Mabinogi von Branwen vollends sehe ich keine überzeugenden Ähnlichkeiten. Nur die Szene von der unvermuteten Tötung des Königskindes ist stofflich — nicht in der Sinnrichtung — ähnlich. Schon Schneider machte hierzu die Anmerkung, daß gewisse wiederkehrende Grundsituationen des heroischen Lebens eben zu ähnlicher dichterischer Ausformung Anlaß gaben. Es gibt sozusagen „ewige" Szenen, wie Hallenkampf (*Nib.*, *Branwen*, *Ingeld*, *Bjarki*), Erbzwist, verräterischer Waffenglanz im Dunkel (vgl. *Völundarkviða* 6, wo das Motiv blind dasteht).

3. Wirkliche Verwandtschaft zu *Nib.* liegt, wie längst bekannt, vor in den Siggeirgeschichten der *Völsunga saga* (*Völs.*). Von da aus schließt Vf., daß Hagen im *ung. KriemhL.* in einer Aufwallung gereizten Ehrgefühls, weil an sein Bastardtum gerührt wurde, seinen Neffen den Kriemhildsohn tötete, so wie Sigmund in *Völs.* c. 8 den Sinfjötli im Affekt zu töten in Gefahr kam (ursprünglich: ihn wirklich tötete). Die gleiche Szene soll auch in Str. 19 der *Atlakviða* nachwirken, wonach Högni sieben Männer erschlug und einen achten in die Flamme stieß. Denn auch in *Völs.* c. 8 wurden kurz ehe Sigmund den Anfall auf Sinfjötli machte, sieben Gegner erledigt — aber der sie erschlägt ist nicht der gleiche Sigmund, der den Anfall macht, sondern sein Gegenüber und Opfer seines Jähzorns. Was den Vf. hier bestochen hat, ist offenbar die Zahlenkombination 7 + 1, die aber nur in *Akv.* geschlossen vorliegt; und die Sieben ist in aller Heldendichtung eine der häufigsten Zahlen, sie spielt z. B. auch im Schlußteil von *Branw.* eine große Rolle. Wais geht noch weiter in dem Bemühen, Stoff für sein Urlied zu erschließen. Er meint auch, im *ung.L.* habe Helche dem Stiefsohn Aladar den Gifttrank gereicht, weil nach einem sehr alten Stück der *Völs.* (c. 10) Sigmunds zweite Gattin Borghild den Stiefsohn Sinfjötli vergiftet. Vf. gerät hier in Widerspruch mit sich selbst. Denn Aladar sollte ja schon von Hagen im Jähzorn getötet worden sein.

Daß die Vergiftung im *fär. Högni* belegt wäre, ist ein Irrtum. Die Strr. *Högni* 91—96 bei Hammershaimb finden sich nur im Text E, in allen anderen Texten steht die Szene im *Brinhildar táttur* (Str. 143ff.), wohin sie offenbar gehört. Hammershaimb hat sie doppelt gesetzt. (Vgl. die neue Ausgabe von C. Matras, Føroya kvæði, Kbh. 1951ff.) Übrigens reden die Strophen gar nicht von Gift, sondern von dem Trank der Vergessenheit (*óminni*), den Grimhild für Sjúrd bereiten läßt.

Weil also *Völs.* in manchen Zügen die *Nib.* nachbildet, projiziert Vf. auch die anderen Züge aus ihr, die in *Nib.* nicht erkennbar vorliegen, in sein *Kriemh. I* zurück. Hier beginnt der feste Untergrund ganz zu fehlen.

Auf Stufe II muß auch bereits die Schildwachtszene (*Nl.* Av. 30) vorhanden gewesen sein, obwohl sie erst in der Dichtung letzter Stufe, und zwar nur im *Nl.*, nicht in *Ths.* auftritt. Zeugnis dafür ist nach Wais die Finnsburg-Dichtung, die er mit R. C. Boer als Absenker der *Nib.* beansprucht. Dort wird an zwei Saaleingängen gekämpft, wie in *Ths.* an zwei Garteneingängen; jedoch geht es in *Finnsb.* um das Eindringen, in *Ths.* um das Ausbrechen. Und da der Hergang in Kämpfen der Frühzeit häufig war, ist die Parallele doch wohl nur eine scheinbare. In *Finnsb.* setzt sofort nach der Wachtszene der ernsthafte Kampf ein, der ganz mit den Augen der Draußen-Partei angeschaut wird, und im Angriff auf die im Saal verschanzten Fremden fällt als erster Streiter Garulf oder vielleicht richtiger Gefwulf (so Widsith). Nach Wais fiel so schon im Urlied Chaba-Kewe-Geva in einer ähnlichen Szene, und zwar fiel er durch seinen Bruder Aladar. Davon fehlt bei Kézai jede Andeutung. Im *Nl.* kommt es zum wirklichen Kampf erst

in Av. 35 mit Irings Ansturm, alles Dazwischenliegende ist also epische Erweiterung — dies Letztere ist sicherlich richtig gesehen.

Von der erreichten Stufe II (genauer: *Kriemh. IIa*) an strebte die Lieddichtung in zwei verschiedene Richtungen auseinander. In der Spätzeit von Stufe II (= IIb) trat die Geschichte vom in letzter Stunde erzeugten Rächer hinzu (Hagensohn-Zweig). Hierzu gehören die *Atlilieder*, denn der nur im jüngeren Liede knapp erwähnte Rächer Hniflungr ist auch für das ältere bzw. dessen Quelle zu postulieren — das ist keinesfalls richtig; Hniflungr gehört der jungen deutschen Einfuhrschicht an. Von IIb stammte auch das erschlossene *Große Völsungenlied* (Schneider, Germ. Heldensage 148) und die *Infantes*-Dichtung; deshalb kann IIb auch als Proto-Völsungen- oder als Proto-Infantesfassung benannt werden (S. 135).

In der anderen Version (*Kriemh. III*) war entweder die Tötung Etzels gar nicht in die Handlung einbezogen, oder Kriemhild war unbeteiligt daran, aus der Streiterin um das Recht ihres Sohnes war eine unglückliche Dulderin geworden. Verschwunden war die Tötung der Helchesöhne, und so war Helche selbst überflüssig geworden, sie galt als verstorben oder wurde in neuer Weise verwendet. Hierhin gehören das dritte *Gudrunlied* und die Texte von der britischen Insel, *Finnsb.* und *Branwen*. Dietrich, der nicht mehr gegen die Hunnen und die Helchesöhne gebraucht wurde, konnte nun zu Attilas Freund und Helfer bei der Überwindung der Burgunden werden, wie das Epos ihn zeigt. Einen wichtigen Zug von *Kriemh. III* lehren die anderen hierher gehörigen Texte kennen: dem Hergang, wie die beiden Atlilieder ihn in zwei Hauptszenen, Einladung und Überfall entrollen, ging noch eine dritte (oder erste) Szene vorauf: der Hochzeiter Attila wurde am Burgundenhof durch die schmachvolle Verweigerung des Hortes gekränkt. Eine entsprechende Szene vermag ich jedoch nur allenfalls in *Völs.* c. 3 zu erkennen; in *Branwen* steht ein anderes Reizmotiv, von Wais als „Rosseprovokation" bezeichnet, dessen Spitze sich nach ganz anderer Seite, gegen den regierenden Halbbruder des Evnissyen richtet. Evnissyen verstümmelt aus Ärger über eine vermeintliche Zurücksetzung die Rosse des Freier-Königs und ruft so den ersten Unfrieden, aber noch nicht die Katastrophe hervor. Vf. bringt damit auch *Nl.* 1273 zusammen, wo auch im Zusammenhang mit der Kriemhild zugefügten Kränkung von Rossen die Rede ist; aber eine wirkliche Ähnlichkeit beider Szenen ist nicht zu erkennen.

Kriemh. IV endlich (*Ths.*, *Nl.*) brachte nur wenig Neues hinzu: die Brandlegung, die Neckel als urtümlich erweisen wollte, Hagens Enthauptung durch Kriemhild und diejenige Kriemhilds durch Dietrich (*Ths.*), oder durch Hildebrant (*Nl.*).

Dem Hypothesenbau, den Wais für den zweiten Sagenteil errichtet auf der Annahme, daß Kézai nicht nur Liedelemente, sondern ein einheitliches und zwar germanisches Lied in ziemlicher Vollständigkeit bewahrte, steht auf keinem tragfähigen Grund. Niemand kann zweifeln, daß aus der spanischen *Cronica* Dichtung, und zwar ein Epos hervorblickt. Aus Kézai dagegen blickt kein greifbares Lied hervor, bei ihm begegnet keine so geschaute Szene, wie die *Cronica* ihrer so viele bietet. Nur verwehte Spuren von Dichtung sind zu finden, und ob das deutsche Dichtung war, bleibt zweifelhaft.

Es ist gleichwohl das Verdienst des Vf., energisch auf Möglichkeiten zur Verflüssigung der Heuslerschen Dogmatik hingewiesen zu haben. Mit Recht legt er Gewicht auf die altertümliche Sagensituation der mißachteten *Gudrunarkvida III*, und hebt er die Bedenken gegen die Ursprünglichkeit der ältesten Eddalieder hervor. Auch sonst finden sich im einzelnen manche gute und originelle Gedanken. Besonders wichtig ist der nachdrücklich vertretene Grundsatz, daß ein Stammbaum nicht, wie Heusler es wollte, mit dem denkbaren Minimum von Stufen anzusetzen sei, sondern eher mit großzügiger Zulassung eines Maximums von Phasen — solange jedenfalls als die ständig weiter- und umschaffende mündliche Tradition herrscht; in der schriftlichen, und das heißt zugleich in der Zeit des Epos ist es anders, da hört diese Beweglichkeit der Entwicklung einigermaßen auf. Und erst da kann man recht von deutlich abgegrenzten Stufen reden.

Köln Heinrich Hempel

Dietrich Kralik, Wer war der Dichter des Nibelungenliedes? Wien 1954, Österreichischer Bundesverlag. 28 S.

Als Verfasser des höfischen *Nibelungenliedes* wird hier ein Passauer Kleriker Konrad vermutet, der gelegentlich mit dem Zunamen „von Rußbach" auftritt und 1196—1232 bezeugt ist, in den späteren Jahren in Diensten des österreichischen Herzogs. Um einen Kleriker als Autor glaubhaft zu machen, sucht Vf. zu zeigen, daß dieser den höfischen und den religiösen Vorgängen gleich warmes Interesse entgegenbrachte. Aber die Kaplanszene ist dafür kein überzeugender Beweis, man weiß nicht, wieweit der Dichter sich da mokiert. Auf diesen Konrad ginge die verhüllende Notiz am Schlusse der *Klage* über den Schreiber Konrad, der in Piligrims Auftrag eine lateinische Aufzeichnung anfertigte. Der Mann, der die *Klage* schrieb, war des Konrad Amtskollege, beide hatten ihre sich ergänzenden Aufträge von Bischof Wolfger von Erla (nicht von Ellenbrechtskirchen!) erhalten. Der Bischofsstadt und dem derzeitigen Inhaber des Bischofsstuhles zu Ehren wurde die Gestalt seines Vorgängers Piligrim in beide Dichtungen eingearbeitet.

Es ist nicht recht glaubhaft, daß ein Kollege auf des großen deutschen Dichters Werk hingedeutet hätte mit dem Vorgeben, Konrad habe eine lateinische Aufzeichnung geschaffen und Andere hätten dann mehrfach (*dicke*) deutsche dichterische Fassungen danach geliefert. Das erscheint reichlich verzwickt und gäbe dem eigentlichen Schöpfer zu wenig die Ehre. In unserer erhaltenen Überlieferung tritt das *Nl.* stets mit der *Klage* zusammen auf. Beide waren also seit dem Archetypus eng verbunden, die *Klage* war diesem bereits angefügt, und beide Werke waren auch textlich teilweise aufeinander abgestimmt. Das ist gewiß in Passau geschehen, soviel muß man dem Vf. zugeben. Wenn er also recht hätte, dann wäre Konrad Schreiber und ev. Redaktor des Archetypus, nicht aber Verfasser des Urtextes unseres „höfischen" *Nl.* Dieser liegt dem Archetypus voraus, hatte noch nichts mit der *Klage* zu tun, die damals noch nicht existierte, und war allem Vermuten nach in Wien entstanden.

Köln Heinrich Hempel

Friedrich Panzer, Nibelungische Problematik. Siegfried und Xanten, Hagen und die Meeresfrauen, Magyaren und Hunnen. Heidelberg 1954, Winter. 32 S. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philos.-histor. Klasse 1953/54, Nr. 3.)

Xanten als Residenz Sigfrids oder Hagens (so Boer 1906) wird als jüngere Erfindung abgewiesen. Aber der Hagen *de germine Trojae* des Waltharius? Das elsässische Tronje-Kirchheim als seine Heimat hat doch wenig Wahrscheinlichkeit. — Zu der Meerfrauenszene des *Nl.* wird hingewiesen auf eine Szene der *Alexander*-Dichtung, die aber weit weniger volkstümlich wirkt. (Die Vorform in *Ths.* kann P. gemäß seiner Auffassung vom Verhältnis zwischen beiden epischen Texten nicht anerkennen.) — Magyaren und Hunnen: aus dem *Nl.* werden Ähnlichkeiten zu zeitgeschichtlichen Berichten namentlich über König Geisa herausgehoben. Etzelnburg, das schon seit dem 11. Jh. mit Alt-Ofen, der *urbs Adtile* gleichgesetzt wurde, ist im *Nl.* vielmehr als Eigenbezeichnung für den Königspalast in Gran verstanden.

Köln Heinrich Hempel

Pierre Brachin, Le cercle de Münster (1779–1806) et la pensée religieuse de F. L. Stolberg. Lyon, Paris 1952, IAC. 492 S. (Bibliothèque de la Société des études germaniques. 5.)

Der Kreis um Amalie von Gallitzin in Münster ist der Forschung seit langem bekannt. Schon Gervinus und Hettner geben in ihren Literaturgeschichten knappe, aber im wesentlichen treffende Charakteristiken; theologische, pädagogische und literarhistorische Studien haben seither Einzelfragen behandelt. Wenn eine wissenschaftlich ausreichende Gesamtdarstellung dieses geistigen Zentrums des Münsterlandes bisher fehlte, so liegt das wenigstens zum Teil in den Schwierigkeiten begründet, die einer Ausschöpfung des sehr umfangreichen und disparaten Quellenmaterials entgegenstanden. Schlüters Ausgabe von Briefen und Tagebüchern der Gallitzin (1874 ff.) ist bruchstückhaft und philologisch unzulänglich (nach Trunz rund ein Drittel des vorhandenen Materials in sprachlich oft willkürlicher Entstellung). Die Masse des ungedruckten Nachlasses liegt heute, dank den Bemühungen von Erich Trunz und seinen Mitarbeitern, übersichtlich geordnet vor, und damit sind erst jetzt die Voraussetzungen für eine umfassende Monographie gegeben. So ist es kein Zufall, daß in den letzten Jahren zwei größere Arbeiten über dieses Thema erschienen sind: das gründliche Buch des französischen Literarhistorikers B., über das wir hier zu berichten haben, und die schwächere Darstellung von Ewald Reinhard („Die Münsterische Familia sacra. Der Kreis um die Fürstin Gallitzin: Fürstenberg, Overberg, Stolberg und ihre Freunde." Münster 1953).

B.s methodisches Vorgehen ist stoffbedingt und kaum anders zu denken. Der erste Teil des Buches gibt Charakteristiken der wichtigsten Mitglieder der Gruppe und behandelt die biographischen Voraussetzungen für ihre Entstehung, das geistige Zusammenleben, die umfangreichen literarischen und geistigen Beziehungen zu Zeitgenossen und die Stellung zu wichtigen geistigen und politischen Zeitereignissen (z. B. Kant, Spinozismusstreit, Französische Revolution). Die Darstellung führt bis zum Tode der Fürstin (1806), der im wesentlichen das Ende des Bundes bedeutet; die spätere Zeit wird nur in knappem Ausblick gestreift. Auf dieser unentbehrlichen, aber niemals zum Selbstzweck werdenden Grundlage untersuchen der zweite bis vierte Teil des Werkes die Hauptthemen: Philosophie, Religion, Antike, Pädagogik.

Im zweiten Buch behandelt B. nach einer Charakteristik der Gedankenwelt Fürstenbergs vor allem die philosophische Haltung der Fürstin (von Hemsterhuis beeinflußtes Ideal der Harmonie, radikaler Spiritualismus, Stellung zu Ehe und Freundschaft, Vorliebe für die exakten Wissenschaften u.a.) und ihre religiöse Entwicklung (Mutter katholisch, daher klösterliche Jugenderziehung, baldige Abwendung vom Glauben unter dem Einfluß der französischen Aufklärungsphilosophie und von Hemsterhuis, nach langjährigen religiösen Kämpfen und Studien 1786 Rückkehr zum Katholizismus). Auch der bekannte religiöse Werdegang Stolbergs wird quellenmäßig objektiver als oft zuvor dargestellt.

Die Religiosität des Kreises von Münster erscheint als ein sehr irenischer und toleranter Katholizismus, der den Kontakt zu Andersdenkenden immer aufrecht erhält und sich namentlich in den Stürmen nach Stolbergs Übertritt bewährt. Die gängige Auffassung dieses Glaubens als „Gefühlschristentum" wird von B. durch den Hinweis auf die starken wissenschaftlich-theologischen Grundlagen nuanciert. Charakteristisch sind ferner die (im Katholizismus nicht selbstverständliche) hohe Schätzung der Bibel, die Betonung der Mittlerschaft Christi und der in Mystik und Pietismus wohlbekannte Begriff der „inneren Erfahrung".

Für die Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts ist die Zusammenstellung der benutzten religiösen Quellen von Interesse (Kirchenväter und Erbauungsschriftsteller von Johannes Chrysostomus bis zu dem für die Zeit wichtigen Fénélon, von Mystikern des deutschen Mittelalters erwartungsgemäß nur der auch im Pietismus fast allein bekannte Tauler). Dem Mystizismus der Zeit, dem Lavater und andere huldigen, stehen die Münsteraner ablehnend gegenüber, nur der von Claudius zum Teil verdeutschte Saint-Martin wirkt vorübergehend auf Stolberg.

Vom Pietismus tauchen nur zwei Hauptvertreter der quietistischen Richtung auf, Tersteegen und Jung-Stilling, aber nur Stolberg scheint, seiner Herkunft gemäß, diese religiöse Strömung genauer gekannt zu haben. Trotz manchen Gemeinsamkeiten mit ihr fehlen bei der Münsteraner Gruppe der typische Erlebnisgang vom Bußkampf bis zum Durchbruch, und, wenigstens bei Overberg und der Fürstin (bei Stolberg wäre vielleicht einiges zu finden) entsprechend auch die charakteristische Terminologie.

Im Abschnitt über das Antikenbild fußt die Darstellung Stolbergs naturgemäß auf den Forschungen von Rehm, Beck, Urban u. a. B. arbeitet seine kritischen Einwände gegen die antike Ethik heraus (Sklaverei, politische Unfreiheit) und behandelt sodann vor allem Schicksalsbegriff und Todesproblem. Stolbergs Entdeckung der „Göttertrauer", die Rehm zuerst nachgewiesen und aus der italienischen Reise belegt hat, wird durch eine interessante Parallelstelle aus der *Geschichte der Religion Jesu Christi* erhärtet. Die antiken Schriftsteller erfahren in Münster, dem Geist des Kreises entsprechend, eine verchristlichende Interpretation. Sie ist schon in Stolbergs bekanntem Protest gegen Schillers *Götter Griechenlands* spürbar und verstärkt sich nach seiner Konversion. Die drei griechischen Tragiker und von den Philosophen Sokrates und Plato werden als *animae naturaliter christianae* gedeutet (für Sokrates ist diese Sicht schon bei den Anhängern Poirets und den Herrnhutern vorbereitet), auch die häufig gezogene Parallele zwischen Sokrates und Christus wird aufgenommen. Stolbergs Stellung zur Antike im Alter bewertet B. positiver als Beck.

Nicht zufällig gilt eines der umfangreichsten Kapitel von B.s Werk den pädagogischen Bestrebungen des Münsteraner Kreises, zu denen schon Einzeluntersuchungen vorliegen. Auf dem breit gezeichneten Hintergrund des zeitgenössischen Erziehungswesens bespricht der Vf. die Verdienste Fürstenbergs und Overbergs um die Hebung des Volksschulwesens, die Universität Münster, die Allgemeinbildung der Bevölkerung und vor allem die Lehrerbildung. Berührungen mit der Pädagogik des 18. Jahrhunderts (Felbiger, Rochow, Pestalozzi) und Eigenleistung werden sauber abgegrenzt. Die praktische Pädagogik ist durch die Grundsätze vertreten, nach denen die Fürstin ihre eigenen Kinder erzieht: eine stark formalistische Pädagogik, die der Mathematik eine primäre, der Geschichte eine nur untergeordnete Rolle zuweist, Willens- und Charakterbildung stehen neben der religiösen Unterweisung im Vordergrund.

Der Epilog des Buches gilt dem Echo der Zeitgenossen und den Nachwirkungen. Hier interessiert vor allem die Darstellung des Verhältnisses zur Romantik. Die persönlichen Beziehungen und Urteile sind nicht zahlreich, die innere Nähe zur Romantik möchte man bei Stolberg vielleicht etwas höher veranschlagen, als B. tut.

B.s Werk zeigt alle Vorzüge der besten französischen Forschung: gründlichste Ausschöpfung der Quellen, Klarheit und Sachlichkeit der Darstellung, Verzicht auf geistesgeschichtliche Konstruktionen und subjektive Meinungen. Jede kleinste Behauptung (vgl. den umfangreichen Anmerkungsteil) wird aus den Quellen belegt und dadurch so gestützt, daß sich kaum ein Anlaß zur Kritik bietet: man wird den so gesicherten Ergebnissen fast durchweg zustimmen können.

Die Sekundärliteratur ist kritisch und fast vollständig verarbeitet. Zu Stolberg hätten vielleicht noch die ungedruckte Wiener Dissertation von Hermine Graf: Die Weltanschauung in der Lyrik Fr. L. Stolbergs (1939), und die für das vorliegende Thema freilich nicht zentrale Greifswalder Dissertation von E. Holtz über „Stolbergs Odenlyrik" genannt werden können, die, wenn ich nichts übersehen habe, bei B. fehlen. Das Buch von Leo Scheffczyk: Fr. L. zu Stolbergs „Geschichte der Religion Jesu Christi". Die Abwendung der katholischen Kirchengeschichtschreibung von der Aufklärung und ihre Neuorientierung im Zeitalter der Romantik (= Münchener theolog. Studien, Abt. 1, Bd. 3), ist zwar erst 1952 im Druck erschienen, lag aber seit Ende 1950 als Münchener theol. Diss. vor und hätte also theoretisch noch benutzt werden können. Auf Diltheys kleinen Aufsatz über die Fürstin Gallitzin (unter dem Pseudonym W. Hoffner, Westermanns Monatshefte 1875) hat schon die Besprechung von G. Knoop aufmerksam gemacht. Über Hamann und die Fürstin hätte allenfalls noch der Aufsatz von Georg Gudelius (Kirchl. Rundschau für

Rheinland und Westfalen, Jg. 45, 1930) genannt werden können, während die kleine Abhandlung von Fritz Blanke über dieses Thema (Theolog. Literaturzeitung, Jg. 37, 1952) zu spät erschien, um noch von B. herangezogen zu werden.

Das Gesamtbild des Kreises von Münster, das B. entrollt, zeigt ein geistiges Leben von großer Spannweite, das freilich fast nur die Geistesgeschichte, nicht die Literarhistorie im engeren Sinne angeht. Vor allem die Fürstin erscheint in vielfach neuem Licht; nur möchte man fragen, ob ihre Bedeutung nicht doch mehr auf seelischem Gebiet liegt als in ihrer immerhin wenig originalen Gedankenwelt. Hier bleibt eine gewisse Lücke. B. behandelt alle gedanklichen Probleme mit großer Klarheit und Vollständigkeit, vernachlässigt aber vielleicht die Rolle ihrer Selbstzeugnisse für die seelengeschichtliche Entwicklung der Epoche. Ihren Briefen und Tagebüchern gebührt ein nicht unwichtiger Platz in der Geschichte der deutschen Autobiographie, und vielleicht würden sich hier auch die von B. so skeptisch betrachteten „vorromantischen" Elemente finden. Diese Analyse steht noch aus und wird, wenn das ganze vorhandene Material gesichtet ist, eine wichtige Aufgabe sein.

Bedauerlich scheint mir, daß B. die im Original deutschsprachlichen Zitate in Französisch wiedergibt. Dadurch wird bei seiner großen Sachkenntnis zwar nicht der Sinn verfehlt, aber es besteht doch die Gefahr, daß dem Kenner wichtige und kaum übersetzbare Bedeutungsnuancen dieses Wortschatzes verlorengehen.

B.s treffliches Werk schließt eine wesentliche Forschungslücke auf eine methodisch und sachlich vorbildliche Weise und verstärkt in uns den Wunsch, den umfangreichen und so vielfältig interessanten Nachlaß, der hier verarbeitet wurde, nun auch durch die Publikation wenigstens einer Auswahl der wichtigsten Quellen erschlossen zu sehen.

Köln August Langen

Der Briefwechsel Arthur Schnitzler — Otto Brahm. Herausgegeben und eingeleitet von Oskar Seidlin. Berlin 1953, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte. 266 S. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 57.)

Man muß entweder von einer wunderbaren Heiterkeit erfüllt sein oder von einer überlegenen Melancholie oder von einem edlen und großen Haß gegen alles Gesindel, einem Haß, der nicht zugleich die Einsamkeit fürchtet, — um eine wirkliche Komödie schreiben zu können. Ich aber bin vorläufig ein Hypochonder, zu egoistisch, um das wahre Trauerspiel, zu leicht verstimmbar, um das wahre Lustspiel hervorzubringen. Diese Sätze stehen in einem Brief Arthur Schnitzlers an Otto Brahm vom 23. 5. 1897. Und sie sind, wie sich denken läßt, nicht der einzige autobiographische Fingerzeig, der die vorliegende Briefsammlung für die noch ausstehende gültige Schnitzler-Monographie zu einer interessanten Fundgrube macht. Aber der besondere Reiz dieser 215 Briefe aus fast zwei Jahrzehnten sind nicht die verstreuten Selbstbekenntnisse des Dichters, sondern die Werkstattgespräche zwischen dem Bühnenautor und dem Theaterdirektor, die schon die Genesis eines neuen Stückes begleiten und in das „kritische" Stadium einmünden, sobald Brahm den Text in der Hand hält. Die Änderungen, Streichungen und Ergänzungen, die Brahm vorschlägt, sind keineswegs allemal seiner dramaturgischen Weisheit letzter Schluß, sondern berufen sich mindestens ebenso oft auf den Geschmack des Publikums oder noch prosaischer auf den voraussichtlichen Kassenrapport. Schnitzler läßt dieses Argument nicht nur gelten, sondern benutzt es auch seinerseits, wenn er mit erstaunlicher Sachkenntnis und Ausdauer um die seiner Meinung nach bestmögliche Besetzung jeder einzelnen Premiere kämpft. Einmal versucht er sogar, über den Kopf des Direktors hinweg Rittner für eine Rolle zu gewinnen, die mit Reicher, wie er glaubt, fehlbesetzt ist. *Man will sich doch seine Durchfälle möglichst allein verdanken.* Die Änderungswünsche Brahms akzeptiert Schnitzler ohne alle Eitelkeit, aber

doch nur bis zu jener Grenze, wo er die innere Einheit oder die Wirkung des Werkes gefährdet sieht. *Ihre Einwendungen werde ich zum größten Teil berücksichtigten*, heißt es dann etwa. *Auf die Schilderung des Bildes kann ich nicht verzichten. Sie ist zur Charakteristik der Johanna und für die Stimmung des Stückes im Ganzen meines Erachtens kaum entbehrlich, und im Munde des Frl. Triesch scheint mir gerade die Wirkung dieser Stelle sicher zu sein.* Bemerkungen wie diese letzte bestätigen, daß Schnitzler sich auch in der Welt des Gesprächspartners sehr wohl auskannte, und der Eindruck drängt sich auf, daß dieses Wissen um die Wirkungsgesetze der Bühne oder gar die besonderen Talente bestimmter Schauspieler der Mehrzahl seiner Stücke schon in einem sehr frühen Stadium zugute gekommen ist. Überhaupt wird man die Funktion und die existentielle Bedeutung des Theaters für Schnitzler ähnlich hoch veranschlagen müssen wie für Hofmannsthal. Der kulturpatriotische Impuls freilich fehlt bei Schnitzler fast völlig, aber auch für ihn war das Theater ein öffentliches Forum, das den weltflüchtigen Tendenzen, dem Hang zum lyrischen Monolog mit sehr konkreten und verbindlichen Forderungen entgegenwirkte.

Der Briefwechsel beginnt mit einer Ablehnung des *Märchens* durch Otto Brahm, der in dem Schauspiel *zuviel Tendenz und zu wenig Gestalt* findet, die abgebrochene Verbindung dann aber selbst mit der telegraphischen Bitte um die Aufführungsrechte der *Liebelei* wieder herstellt. Seit dem Sommer 1904 lautet die beiderseitige Anrede *lieber Freund*, was jedoch auch für die Folgezeit hartnäckige Interessenkämpfe nicht ausschließt. Während Brahm sehr besorgt ist, daß ihm keine Premiere eines neuen Schnitzler entgeht, und Bedenken über die künstlerische Kapazität seines Ensembles eifersüchtig zu zerstreuen weiß, liegt Schnitzler besonders das Schicksal seiner älteren Arbeiten am Herzen. So läßt Brahm einmal durchblicken, daß sein Eifer für die Wiederaufnahme der *Einsamen Stunden* wachsen werde, *wenn ich erst weiß, daß auch Ihre neue Produktion mir zufällt.* Einer ernsten Belastungsprobe ist die Freundschaft zwischen dem Wiener Dichter und dem Berliner Theaterdirektor im Sommer 1905 ausgesetzt, als Schnitzler drauf und dran ist, seinen *Ruf des Lebens* der Berliner Konkurrenz, dem aufkommenden Max Reinhardt zu überlassen. Der zaudernde Reinhardt aber verscherzt sich schließlich selbst alle Chancen und erleichtert es Schnitzler, den Forderungen Brahms nachzugeben.

Es soll nicht verschwiegen werden, daß die Lektüre der Briefe uns den vollen dramaturgischen Gewinn noch vorenthält, daß sie uns nur einen Schlüssel in die Hand gibt, der immer wieder auf die Werke selbst verweist und für einen Vergleich der verschiedenen Textfassungen manches verspricht. Oskar Seidlin, der Verfasser einer gründlichen Untersuchung über *Otto Brahm als Theaterkritiker* (Zürich und Leipzig 1936), hat den vorliegenden Band mit umfassender Sachkenntnis ediert und in vorbildlicher Weise mit Anmerkungen versehen. Die sehr unterschiedlichen Wesenszüge der beiden Briefpartner werden, soweit es dem Verständnis ihrer Briefe förderlich ist, in der Einleitung anschaulich entwickelt.

Hamburg Diedrich Diederichsen

Daniel Mornet, Rousseau. L'homme et l'œuvre. Paris 1950, Boivin. 187 S. — **Raymond Lebègue,** Ronsard. L'homme et l'œuvre. Paris 1950, Boivin. 175 S. — **Pierre-Georges Castex,** Vigny. L'homme et l'œuvre. Paris 1952, Boivin. 176 S. — **Jean-Bertrand Barrère,** Hugo. L'homme et l'œuvre. Paris 1952, Boivin. 255 S. — (Connaissance des Lettres. 28. 29. 34. 35.)

Die Sammlung, die früher „Le Livre de l'Etudiant" hieß, hat, wie man sieht, nach dem Ende des letzten Krieges einen anspruchsvolleren Titel gewählt und u. a. die hier angegebenen Monographien vorgelegt. Sie nimmt sich vor, jeweils in einem Bändchen alle nur wissenswerten Tatsachen über den Autor und sein Werk zusammenzustellen und darüber hinaus in ihrer Ver-

knüpfung und Beurteilung den gegenwärtigen Stand der Forschung wiederzugeben. Da auch diese kurzen Zusammenfassungen ausgezeichneten Sachkennern anvertraut wurden, die sich z. T. bereits durch umfangreiche Werke über denselben Autor einen Namen gemacht haben, so sind auch diese kleinen Kompendien so gut, wie sie unter diesen Umständen nur sein können. Der Student, der sie fleißig memoriert, wird gegen alle Examensfragen gefeit sein, und der Rezensent würde sich glücklich schätzen, wenn ihm auch nur die Hälfte der jeweils mitgeteilten Tatsachen gegenwärtig wäre. Leider ist der Rezensent kein Student mehr, und als Literarhistoriker kann er nicht umhin, alle derartigen „Abrisse" als ein notwendiges Übel zu betrachten, da sie den Leser, statt ihn in das Werk eines Autors einzuführen, vielmehr von der Lektüre dieser Werke abhalten. Der erfahrene Herausgeber ist sich dieser Gefahr wohl bewußt und erklärt in einem allgemeinen Vorwort, die Studenten sollten aus den Bändchen vor allen Dingen lernen, Fragen zu stellen, aber man muß zugeben, daß ihnen das nicht gerade leicht gemacht wird. Die gedrängte Darstellung bringt eine apodiktische Ausdrucksweise mit sich, die keinen Zweifel an dem Gesagten aufkommen läßt, und die Verfasser selbst lassen mit keinem Wort durchblicken, wie fragwürdig schon die ihnen gestellte Aufgabe ist. Auf jedem Titelblatt steht unter dem Namen des behandelten Autors der Zusatz „l'homme et l'œuvre", aber die Betrachtung eines jeden von beiden würde jeweils eine andere Methode voraussetzen. Um ein Bild der menschlichen Persönlichkeit eines Dichters zu gewinnen, bedarf es genauer biographischer Studien, zu denen Briefe, Tagebücher, Urteile der Zeitgenossen etc. herangezogen werden müssen. Für das Verständnis des literarischen Werkes ist damit aber noch wenig, ja in manchen Fällen gar nichts gewonnen. Hier bleibt entscheidend die Interpretation der künstlerischen Form, der literarischen Quellen, Themen und Motive, wobei es darauf ankommt zu erkennen und zu begründen, worauf die künstlerische Wirkung einer bestimmten Dichtung beruht. Geht man — wie es in den vorliegenden Bänden geschieht — von der These aus, daß Mensch und Werk eine untrennbare Einheit bilden, so liegt die Gefahr nahe, die Dichtung einseitig von der Biographie her zu deuten nach dem Grundsatz: „L'homme est cause de l'œuvre", den schon Paul Valéry als „principe suranné" bezeichnet hatte.

Diese Gefahr zeigt sich in der Ronsard-Studie von Raymond Lebègue bereits im ersten Satz des ersten Kapitels. Hier wird nicht nur die Kenntnis der menschlichen Persönlichkeit des Dichters, sondern auch die Bekanntschaft mit seiner Heimat und Umwelt als unerläßlich für das Verständnis seines dichterischen Werkes erklärt: „Une visite au Vendômois et à Saint-Cosme-lès-Tours est un prélude indispensable à la connaissance de l'œuvre de Ronsard." Mit dieser Behauptung, die allzusehr an die Theorien eines Maurice Barrès erinnert, wird den meisten Lesern von vornherein die Hoffnung genommen, einen Zugang zum Werk Ronsards zu finden, und man könnte es ihnen nicht übelnehmen, wenn sie gleich hier die Lektüre abbrechen würden. Wer dennoch weiterliest, wird in kurzer Zeit mit einer erstaunlichen Fülle von Tatsachen über das Leben und Werk Ronsards, über seine literarischen Vorbilder, die Entstehung, Umarbeitung und metrische Form seiner Lyrik bekannt gemacht, aber eine literarische Interpretation auch nur eines einzigen Gedichtes wird er nicht finden. Dieser Mangel ist besonders zu bedauern, da der Verfasser ein ausgezeichneter Kenner des Ronsardschen Werkes ist, besondere Studien z. B. über die Frage der späteren Änderungen und Umarbeitungen von einzelnen Gedichten getrieben hat und auch mit der Ronsard-Forschung wohl vertraut ist, wie schon die sorgfältig zusammengestellten und nach sachlichen Gesichtspunkten geordneten bibliographischen Hinweise am Schluß des Bändchens zeigen. —

Mit gleichem Nutzen wird nicht nur der Student, sondern auch der Literarhistoriker das Literaturverzeichnis zu der Rousseau-Studie von Daniel Mornet zu Rate ziehen, denn es kennt wohl keiner den heutigen Stand der Forschung besser als der Verfasser, der selbst durch seine kritische Ausgabe der *Nouvelle Héloïse* in den „Grands Ecrivains de la France" und durch sein Werk über die „Origines intellectuelles de la Révolution française" einen bleibenden Beitrag zur Rousseau-Forschung geleistet hat. Der Text des vorliegenden Bändchens aber zeigt, daß für

einen Forscher, der sich bereits seit Jahren oder Jahrzehnten in Einzelstudien mit einem Dichter beschäftigt hat, die Aufgabe, nun in einer kurzen Zusammenfassung ein Bild von der Persönlichkeit und Leistung dieses Autors zu geben, besonders undankbar und schwierig ist. Die Fülle der Tatsachen, die Mornet über Leben, Werk und Wirkung Rousseaus gegenwärtig sind und die er hier auf engem Raum zusammendrängt, verstellen den Zugang zur Dichtung selbst. Um ein literarisches Werk zu verstehen, muß man Fragen an dieses Werk stellen, der Verfasser aber will, wie es schon im Vorwort heißt, nur gesicherte Erkenntnisse mitteilen, Tatsachen „qu'on ne saurait contester de bonne foi et sans parti pris". Widersprechen läßt sich der Darstellung Mornets allerdings kaum, aber vielleicht darf die Frage gestellt werden, ob es nicht sinnvoller gewesen wäre, auf eine möglichst große Vollständigkeit zu verzichten und, dem Untertitel der Sammlung gemäß, den Menschen und den Schriftsteller Rousseau durch eine eingehende Betrachtung der *Confessions* neu zu deuten. Bei einer solchen literarischen Interpretation, die ein Desiderat der Rousseau-Forschung darstellt, würde deutlich werden, daß es sich bei dieser Autobiographie um ein Kunstwerk handelt, in dem der Dichter in erster Linie aus schriftstellerischen Gründen und nicht aus einem Mangel an „sincérité" den wirklichen Verlauf des Geschehens an gewissen Stellen abändert, verschweigt oder ausschmückt, indem er nämlich sein Leben nach literarischen Vorbildern stilisiert. —

War es schon bei Rousseau sehr viel eher möglich, Mensch und Werk als eine Einheit aufzufassen, als bei Ronsard, so erscheint für eine Vigny-Studie die Kenntnis der menschlichen Persönlichkeit sogar als der beste Ausgangspunkt. Das *Journal d'un Poète*, das Pierre-Georges Castex seiner Darstellung zugrunde legt, bietet neben autobiographischen Skizzen auch wesentliche Einblicke in das literarische Schaffen des Romantikers. Dieses Tagebuch hätte die Möglichkeit geboten, vom Leben ausgehend zu einem tieferen Verständnis des Werkes zu gelangen. Wenn dennoch auch das Bändchen über Vigny in seinem Aufbau anfechtbar ist, so liegt das daran, daß der Verfasser sehr schematisch vorgeht und sich stark von pädagogischen Gesichtspunkten leiten läßt. Nicht zufällig ist die Schlußbetrachtung „Vigny et ses leçons" überschrieben. Nach Castex führt der Lebensweg des Dichters von den „Premières amertumes", die in den frühen Gedichten und im *Cinq-Mars* ihren literarischen Ausdruck finden, durch die große Desillusion auf politischem Gebiet, im religiösen Bereich und in den zwischenmenschlichen Beziehungen zu einer neuen Sinngebung des Lebens. Zeigten *Stello* und *Chatterton* die Verzweiflung des einsamen Dichters, *Servitude et Grandeur militaires* die Enttäuschung des von Kriegsruhm träumenden Verehrers von Napoleon und *Daphné* die religiösen Krisen des philosophierenden Künstlers, so läßt die späte Gedichtsammlung *Destinées* den Weg von der Verzweiflung zu einem inneren Gleichgewicht, ja schließlich zu einem neuen Glauben erkennen. Bei dieser späten, der Interpretation besonders bedürftigen Lyrik, gibt der Verfasser auf wenigen Seiten eine Besprechung nahezu aller Gedichte. Uns scheint, eine Auswahl, die eine eingehendere Beschäftigung mit zwei oder drei repräsentativen Gedichten erlauben würde, könnte mehr zum Verständnis Vignys beitragen. Literarisch wäre z.B. bei dem Gedicht *Le Mont des Oliviers* ein Vergleich mit dem im gleichen Jahre entstandenen Sonettzyklus *Le Christ aux Oliviers* von Gérard de Nerval sehr aufschlußreich. Auch hätte, da der Verfasser schon auf die Quellenfrage eingeht, gesagt werden müssen, daß Vigny zu diesem Gedicht wesentlich durch Jean Paul angeregt wurde, und zwar durch die *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*, die dem Romantiker durch die Übersetzung der Mme de Staël in *De l'Allemagne* bekannt war. Immerhin ist hier der Versuch zu einer gewissen Vereinfachung gemacht worden, und es sei anerkannt, daß sich dem Schüler oder Studenten, der sich einen ersten Eindruck von der Persönlichkeit und dem Werk Alfred de Vignys verschaffen will, diese Darstellung durch ihren klaren und schematischen Aufbau besonders einprägt. —

Leider läßt sich das gleiche von der Hugo-Studie nicht behaupten. Man hätte annehmen sollen, daß keiner geeigneter zur Zusammenstellung dieses Kompendiums sein könnte als der Verfasser J.-B. Barrère, der kurz zuvor die ersten beiden Bände seines umfassenden Werkes

über „La Fantaisie de Victor Hugo“ herausgegeben hatte und zu den wenigen Forschern gehört, die noch heute dem großen Wortführer der Romantik eine echte Bewunderung und Liebe entgegenbringen. Durch die vorliegende Studie aber wird bei keinem Studenten eine Begeisterung für Hugo geweckt werden, denn die Fülle des positivistisch zusammengetragenen Tatsachenwissens, das mehr verwirrt als zum Verständnis der Dichtung beiträgt, muß von der Beschäftigung mit diesem Autor und seinem anscheinend unübersehbaren Werk abschrecken. Wenn bei der Biographie, die sowieso schon einen breiten Raum einnehmen muß, da sich das bewegte Leben Hugos nahezu über das ganze neunzehnte Jahrhundert erstreckt, nicht nur Geburtsdatum und -ort des Dichters, sondern auch der wahrscheinliche Ort der Zeugung und das Alter der Eltern und Geschwister angegeben wird, so zeigt das bereits die sonderbare Vorliebe des Verfassers für Ortsangaben und Jahreszahlen, eine Leidenschaft, die sich auch in den Kapiteln über das Werk Hugos nicht verleugnen kann. In dem Abschnitt über *Les Misérables* zählte der Rezensent auf einer einzigen Seite nicht weniger als zwanzig Angaben von Daten. Nicht dem stilistischen Ausdruck, nicht der künstlerischen Form und Qualität oder der literarhistorischen Bedeutung der einzelnen Dichtungen gilt das Hauptinteresse, sondern den Fragen der Entstehungsgeschichte. Die Biographie bildet, wie es schon in der Einführung heißt, „le contexte psychologique“, den psychologischen Zusammenhang, der die Bedeutung der Werke erhellen und eine sinnvolle Einordnung der später oder posthum erschienenen Dichtungen erlauben soll. Aber eine noch so genaue Kenntnis des Lebensweges von Victor Hugo kann nicht einmal ein wahres Bild seiner menschlichen Persönlichkeit gewährleisten, zur Kenntnis des Schriftstellers trägt sie nur in geringem Maße bei, die literarische Bedeutung der einzelnen Werke aber wird durch die Biographie in keinem Falle wesentlich erhellt. So ist es nicht verwunderlich, daß „Le Génie de Victor Hugo“, dem Barrère das letzte Kapitel des Bändchens widmet, im Dunkel bleibt. Eine kritische Würdigung seines kolossalen romantischen Werkes fehlt. Zwar heißt es, Hugo sei „le plus grand aventurier poétique“ seines Jahrhunderts, und es fehle ihm an nichts „que d'être vraiment lu“, aber aus welchem Grunde das Werk dieses Autors noch heute lesenswert ist oder weshalb einzelnen seiner Dichtungen ein mehr als historisches Interesse zukommt, erfährt der Leser nicht. Auf die Beantwortung dieser Frage aber käme es in den Bänden einer Sammlung, die sich „Connaissance des Lettres“ oder „Le Livre de l'Etudiant“ nennt, wohl eigentlich an.

Hamburg Hellmuth Petriconi

Conrad Ferdinand Meyer.

Unter dem Patronat der Gottfried Keller-Gesellschaft beginnt im Jahre 1956 die historisch-kritische Ausgabe der Werke Conrad Ferdinand Meyers zu erscheinen. Sie beruht auf dem von der Zentralbibliothek Zürich verwahrten Nachlaß. Herausgeber sind Prof. Dr. Alfred Zäch für die Prosa und Dr. Hans Zeller für die Gedichte. Besitzer von Handschriften und Briefen C. F. Meyers oder seiner Angehörigen (Betsy Meyer, Louise Meyer-Ziegler, Dr. Fritz Meyer), sowie von Briefen, die den Dichter betreffen, werden angelegentlich um Mitteilung an die Zentralbibliothek Zürich gebeten.

Die Direktion der Zentralbibliothek Zürich

Parallelen zwischen deutscher Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit.

Von

Wolfgang Mohr (Kiel).

1.

„So war dieses Werk in allen seinen entscheidenden Zügen etwas Neues. Es ist der erste Roman, in welchem der Mensch das Absolute sucht durch Erlebnisse in dieser Welt. Es ist ein Roman, der völlig neu und darum für die an alte Bahnen gewöhnten Geister völlig unübersehbar zwei Mysterien ausspricht: das der Einheit von Liebe und Religion und das der Verbindung von Liebe und Tod."

Diese Sätze legte ich vor einiger Zeit in einer Doktorprüfung vor und fragte, auf welches literarische Denkmal sie sich bezögen. Der Kandidat antwortete, wie ich erwartet hatte: „Auf Gottfrieds von Straßburg *Tristan*", und begründete seine Antwort zutreffend. Nach einiger Zeit klärte ich ihn darüber auf, daß die Sätze aus der Interpretation von Goethes *Werther* stammten, die Erich Trunz in der Hamburger Goetheausgabe gegeben hat; ich gestand ihm auch, daß ich in dem Zitat einen Satz weggelassen hätte, der ihn zweifellos sofort auf den *Werther* und nicht auf den *Tristan* hätte führen müssen, und der Kandidat war gescheit genug, zu antworten, in diesem Satze wäre wahrscheinlich von der Welt- und Naturfrömmigkeit im *Werther* die Rede gewesen.

In diesem Falle hatte ich selbst das Experiment vorbereitet und dadurch das Ergebnis, das ich wünschte, in gewissem Grade herausgefordert. Wenige Wochen später wurde ich zum Objekt eines ähnlichen Experiments, das keineswegs vorbereitet oder auf das Ziel, das es bei mir erreichte, abgestimmt war. Auf der Germanistentagung 1953 in Münster sprach Richard Alewyn über Wackenroders *Berglinger*-Novelle, ein Thema, das von meiner mittelalterlichen Domäne ziemlich weit abzuliegen scheint; ich hatte mich beim Zuhören keineswegs von vorn herein auf „Parallelen" gefaßt gemacht, aber ich begann die Ohren zu spitzen, als etwa der folgende Gedankengang vorgetragen wurde (ich gebe ihn, so gut ich mich seiner erinnere, aus dem Gedächtnis wieder): „Die Sprache des modernen Künstlers, den Wackenroder in Berglinger darstellt, ist die Musik. Sie spricht unmittelbar zu der empfindsamen Seele; gerade die wortlose, absolute Musik tut es. Sie reinigt, erlöst, verwandelt den Menschen; sie steht ihm für Religion und schafft ihm wie die Religion ein Land des Glaubens. Sprachprägungen aus ursprünglich religiösem Bereich dienen jetzt dazu, die Wirkung der Musik, die Wirkung der Kunst überhaupt, zu umschreiben. Der Künstler, der so erlebt, schafft nicht mehr in der Gesellschaft und für sie; er ist mit seiner Kunst einsam und wendet sich nur an wenige Erlesene, Einsame, denen er durch seine Kunst das Inkommunikable kommuniziert. Verstehen ist

nur noch möglich unter Gleichgestimmten. Wackenroder formuliert das moderne Künstlerbewußtsein und stellt das moderne Künstlerschicksal dar, in dem sich das tausendjährige Bündnis von Kunst und Gesellschaft, hier zum ersten Mal, zu lösen beginnt."

Ich hörte „Wackenroder", und mußte wieder zugleich „Gottfried von Straßburg" mitverstehen. Auch Gottfried löst sich mit seiner Kunst von *ir aller werlt*, von der kultivierten Gesellschaft seiner Zeit, in der und für die der Künstler, „den Liebhabern zur Gemütsergötzung", seine Werke schuf, und sucht die Welt der *edelen herzen*, mit der ihn als Künstler nur seine Kunst verbindet. Auch ihm formen sich ehemals religiöse Sprachprägungen um zu Aussagen, die seine Kunst (und ihr Thema, die Liebe) betreffen. Und auch ihm bedeutet die Musik, auf ähnliche Weise wie Wackenroder, Sprache der Seele. Ja, mir ging durch den Vergleich erst auf, welche auffällig zentrale Rolle bei Gottfried gerade die wortlose Instrumentalmusik spielt, und das zu einer Zeit, da sie sich gerade erst vom Gesange zu lösen beginnt[1]. Man halte einmal die folgenden Zitate nebeneinander:

Gottfried, *Tristan* V. 4762 ff.: *Diu werlt diu wære unruoches vol und lebete rehte als ane ir danc wan der vil liebe vogelsanc: der ermant vil dicke den man, der ie ze liebe muot gewan, beidiu liebes unde guotes und maneger hande muotes, der edelem herzen sanfte tuot: ez wecket vriuntlichen muot, hie von kumt inneclich gedanc, so der vil liebe vogelsanc der werlde ir liep beginnet zalen.* (Die Welt wäre voll Gleichgültigkeit und lebte gedankenlos so dahin, wenn diese liebliche Musik [der Minnesinger] nicht wäre. Sie erregt in solchen Menschen, die überhaupt auf Lieb[lich]es zu reagieren imstande sind, die Vorstellung von Lieb-[lich]em und Vollkommenem und eine Vielfalt von Stimmungen, die einem edlen Herzen wohltun. Ein Verlangen nach Sympathie erwacht, woraus dann eine innere Bewegung hervorgeht, wenn diese liebliche Musik den Menschen ihr Liebes [was ihnen von Natur „lieb" ist, zu dem sie innerlich disponiert sind] bekannt macht.)

Wackenroder, *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst* (Werke, hg. v. Fr. von der Leyen, I, S. 189): [Die Tonkunst] *greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunklen Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an — und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang. In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern lebendes Bewußtsein, und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres.*

[1] Bei Gottfried handelt es sich um wortlose „weltliche" Musik. Wie zwei Menschenalter später die absolute geistliche Musik verstanden wurde, erfahren wir aus einer Strophe des Graltempelkapitels im *Jüngeren Titurel*, die das Orgelwerk mit Engelskulpturen im Chor des Tempels beschreibt: *mit der pfafheit gabens' süez gedœne, der engel schar geliche don sunder wort* (Wolf Str. 406). Das Analogon für die wortlose Instrumentalmusik auf Erden ist also der wortlose Lobgesang der Engel im Himmel.

Die Sätze Wackenroders wirken wie ein Kommentar, wie eine fast bis ins letzte genaue Auslegung und Weiterführung der Gottfriedstelle. Und doch hat Wackenroder Gottfrieds *Tristan* wohl nicht gekannt und sicher nicht entfernt an ihn gedacht, als er seine Sätze schrieb.

An beiden „Experimenten", die ich vorangestellt habe, mag man abmerken, auf welche Weise ein Vergleich mittelalterlicher und neuerer Dichtung fruchtbar werden kann. Wer von Gottfrieds *Tristan* aus nach Verwandtem in der neueren Dichtung sucht, dem würde Goethes *Werther* oder gar Wackenroder gewiß nicht zuerst einfallen. (Er würde vielleicht an Schlegels *Lucinde* denken, und damit vielleicht nicht ganz auf Holzwege geraten, aber doch wohl nur peripher Vergleichbares finden.) Wer Goethes Geistesverwandte im Mittelalter sucht, der würde wahrscheinlich eher Walther und Wolfram nennen als gerade Gottfried von Straßburg. Die Analogien liegen weniger in den einzelnen Werken oder gar in den Dichterpersönlichkeiten als in dem Geist der Zeiten; sie springen deutlicher ins Auge, wenn man nicht die einzelnen, individuellen Ausprägungen vergleicht, sondern das historische Destillat, das wissenschaftliche Forschung aus den einzelnen Ausprägungen durch ihre selbständige und unbefangene Interpretation herausgezogen hat. Ist man aber erst einmal auf einzelne vergleichbare Züge aufmerksam geworden, so kristallisiert sich an diesen Kern weiteres, und man wird eines größeren vergleichbaren Komplexes gewahr.

Dem späten 18. wie auch dem späten 12. Jahrhundert ging eine Zeit voraus, in der der Mensch sich aus der Starre einer christlichen Orthodoxie allmählich befreit hatte[2]. Lebhafte Religionsgespräche hatten diese Zeit eingeleitet (man spricht gelegentlich auch metaphorisch von einer „Aufklärung" im 12. Jahrhundert). Die Welt erschien dem Menschen nicht mehr als *ellende*, als Fremde und als Stätte der Sorge, ob er wohl seine Seele heil durchbringe, sondern als eine schöne Heimat, eigens für ihn gemacht, auf daß er in ihr seine Kräfte, seine Gewandtheit, Geschicklichkeit und auch seine natürliche Güte bewähre. Gleichzeitig erschloß ihm hier die Mystik, dort der Pietismus das Reich seines Innern; die „Laienfrömmigkeit" des hohen Mittelalters, die „Weltfrömmigkeit" des späten 18. Jahrhunderts entspringen einem verwandten Lebensgefühl, wenn auch ihr Gegenstand oft abweichende Züge trägt. Der Mensch gewann ein wärmeres und persönlicheres Verhältnis zu Gott; und bald wagte er, was auch immer sein Herz erregte, „Gott" und „heilig" zu nennen. Es charakterisiert den Sprachstil jener mittelalterlichen wie auch der verwandten neuzeitlichen Epoche, daß säkularisierte christliche, in vielen Fällen mystische (pietistische) Prägungen dem inneren Reichtum des Herzens Wort geben; sie sind noch nicht so weit von ihrem geistlichen Ursprung entfernt, daß sich ihr religiöser Beiklang ganz verflüchtigt hätte[3]. Wer sich aber dieses Reichtums bewußt wurde, empfand sich als Erwählter und Besonderer. Wenn sich die innerlich reichen Herzen im

[2] Erich Trunz, Hamburger Goetheausgabe Bd. 6, S. 553f. zum *Werther*.
[3] August Langen, Der Wortschatz des deutschen Pietismus (1954).

18. Jahrhundert gegen „das Gemeine", später gegen „den Philister" absetzten, so stammte das aus dem Sendungsbewußtsein der Erweckten des Pietismus[4]. Gottfrieds von Straßburg Absetzen der *edelen herzen* von *ir aller werlt* stammt aus dem Lebensgefühl, das die Mystik erweckt hatte, und hat außerdem wohl Entsprechungen im Erwähltheitsbewußtsein gewisser heterodoxer Laienbewegungen seiner Zeit[5]. Hier wie dort tritt an die Stelle des christlichen *summum bonum* ein innerweltliches, das transzendiert, indem ihm jetzt diejenigen Wertsymbole gelten, die vorher allein dem christlich Transzendenten zukamen. Zu beiden Zeiten ist man sich aber auch der Gefahr dieses Wagnisses bewußt. Man gibt zu, daß die Entscheidung zum Absoluten in dieser Welt ein Jasagen zum Leiden, ja zum Tode in sich schließen kann. So stellt sich im *Tristan* wie im *Werther* der fast frevelhaft kühne Gedanke ein, das Leiden der Helden der Geschichte sei ein stellvertretendes Leiden. Gottfried spielt auf die Eucharistie an: Leben und Tod der Liebenden ist für edle Herzen ein süßes Brot, Sakrament göttlichen Opfers wie das süße Brot des Abendmahls[6]. Goethe stilisiert Werthers Ende mit Wortlauten aus der Passionsgeschichte des Johannesevangeliums[7]. Es kommt sogar dazu, daß spezielle geschichtliche Konstellationen sich auf eigenartige Weise wiederholen: zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen von Gottfrieds *Tristan* scheint mittel- oder unmittelbar auch Abaelards *Historia Calamitatum* und der Héloise-Briefwechsel zu gehören[8]; zu Goethes *Werther* aber gehört als formaler und geistesgeschichtlicher Hintergrund die *Nouvelle Héloise* von Rousseau.

Für beide Epochen ist es bezeichnend, daß das innerweltliche *summum bonum* ganz in die Nähe des Ästhetischen rückt. Kunst wird aufs äußerste ernst genommen. Für Gottfried scheint Liebe und Kunst fast einerlei, eines kann für das andere stehen, und ihnen kommt die höchste Wertstufe zu; das „Gottes"bild der optimistischen, christlich-ritterlichen „Aufklärung" seiner Zeit wertet er gegenüber der Liebes- und Kunst-Religion der edlen Herzen

[4] Wolfdietrich Rasch, Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts (1936), S. 166.

[5] Ich bin nicht sicher, ob es daher stammt (so Gottfried Weber, Gottfrieds von Straßburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200, 1953). Die Ketzerbewegungen des 12. Jahrhunderts erscheinen mir als extreme Ausläufer eines allgemeinen Umschlags der religiösen und ethischen Witterung, Symptom der gleichen „Krise", die auch in Gottfrieds Gewagtheiten spürbar ist. Mir scheint es jedoch nicht gelungen zu sein, seine Ketzereien aus irgend einem bestimmten Ketzertum seiner Zeit sicher herzuleiten. Gerade schulgebildete Leute konnten sich damals viel Kühnes leisten; es klingt in der Schulsprache (bei den Vaganten z.B.) nur viel harmloser als in Gottfrieds verhalten-leidenschaftlichem Deutsch.

[6] Helmut de Boor, Die Grundauffassung von Gottfrieds Tristan. DVjs. 18 (1940), S. 262—306. — Es handelt sich um *Tristan* V. 222—336. Die kühnsten Verse fehlen verräterischerweise in den Handschriften, die auch die säkularisiert-geistliche Auslegung der Allegorie der Minnegrotte unterdrückt haben.

[7] Herbert Schöffler, Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund (1939).

[8] Gottfried Weber a.a.O. II, S. 168ff.

ausdrücklich ab. Die Epoche um 1800 kann unbefangener als er und ohne so viel dabei zu wagen, die Religion ganz allgemein als *Sinn für das Unendliche* definieren (Schleiermacher) und ihr damit den Bereich der Liebes-, Kunst- und Naturfrömmigkeit zuschlagen, den die Dichtung längst vor dieser begrifflichen Rechtfertigung schon für die Religion erobert hatte. Die Auseinandersetzung über rechte und falsche Kunst wird hier wie dort mit merkwürdiger Schärfe und Erbitterung geführt (Walthers Streit mit Reimar, seine Polemiken gegen *unhovelichez singen*. Gottfrieds Angriffe gegen Wolfram, Wolframs Polemiken gegen Hartmann und den Minnesang. Der Xenien-Streit. Die Spannung zwischen Klassik und Romantik). Man traut der Kunst viel zu in einer Welt, in der der Mensch seine jüngst gewonnene selbstverständliche „humane" Sicherheit schon wieder einzubüßen droht. Die klassische Ästhetik Goethes und Schillers baut ihre Kunst-Welt in eine Zeit, die sich durch die französische Revolution bis ins tiefste erschüttert fühlt, und umgibt sie mit hohen Mauern und Bastionen. Die klassische Ästhetik Walters von der Vogelweide, Reimars, Hartmanns, Wolframs aber baut ihre Mauern um eine ritterliche Welt der Kunst und Gesittung, die durch die Revolutionen in der Zeit der Gegenkönige nach Heinrichs des VI. Tode lebensgefährlich bedroht schien. Die Welt will aus den Fugen gehen; von der Kunst erwartete man damals noch, daß sie die gefährdete Welt in Form halten könne.

Haben sich so einige Komplexe zusammengefügt, dann mag man es sogar wagen, gewisse Züge, die das Gesicht der einen Epoche bestimmen, in der verwandten Epoche zu suchen, auch wenn sie dort nicht so deutlich in die Augen treten. Eine Naturfrömmigkeit, wie sie die Menschen um 1800 beseelt, scheint im hohen Mittelalter nicht so deutlich hervorzutreten; da erlebt das 18. Jahrhundert in der Tat aus ganz andern geistesgeschichtlichen Voraussetzungen. Und doch finden sich Entsprechungen zum „klassischen" Naturgefühl auch in der Zeit Walthers, Wolframs und Gottfrieds.

Die Naturfrömmigkeit der deutschen Klassik und Romantik zeigt vielfältige Brechungen. Einerseits erscheint sie als ein unbefangenes, herzhaftes Jasagen zur Natur, als Erlebnis des Gleichklangs des eigenen Herzens mit der gottbeseelten Natur, wie etwa in Goethes *Maifeier* —: an sie aber hat man sich bei Walthers Mädchenliedern aus der Meißner Zeit schon seit Uhlands Tagen erinnert gefühlt, und trotz mancher bezeichnender Unterschiede mit gutem Recht[9]. Andrerseits kann die Natur als dämonisch beseelt erscheinen. Da stellen sich nebeneinander der Tageliedbeginn Wolframs:

Sine klawen durh die wolken sint geslagen,
er stiget uf mit grozer kraft,
ich sich in grawen tägelich als er wil tagen,
den tac . . .

[9] Heinz Stolte, Walther von der Vogelweide und Goethe (Festschrift für Albert Leitzmann, 1937, S. 33—42) zieht die Grenzen zu eng, denn er demonstriert an ungeeignetem Objekt. Man stelle lieber neben Goethes *Maifeier* Walthers Lied *Muget ir schouwen.*

und die Zeilen Goethes:

Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht.
Schon stund im Nebelkleid die Eiche
Wie ein getürmter Riese da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Ja, es kommt in mittelalterlicher Dichtung sogar schon vor, daß ein kosmischer Mythos (der Mythos der heiligen Hochzeit von Himmel und Erde), seltsam verquickt mit naturwissenschaftlichen Einsichten (der Lehre von der lebenweckenden Mischung der Elemente) als Symbol steht für etwas, das sowohl als Allgemein-Menschliches wie als ganz persönlich Erfahrenes angesprochen wird, für die Befreiung der *werlt* zu Frühling und Liebe. Das geschieht in dem gewaltigsten und zugleich gebändigsten Tanzlied der mittelalterlichen Lyrik, einem Liede von Burkhart von Hohenfels:

Do der luft mit sunnen fiure
wart getempert und gemischet,
Dar gab wazzer sine stiure,
da wart erde ir lip erfrischet.
Dur ein tougenlichez smiegen
wart si vreuden frühte swanger:
daz tet luft, in wil niht triegen.
Schowent selbe uz uf den anger:
Fröide unde friheit
ist der werlte für geleit.

Das Lied ist ein reifes Spätwerk der mittelalterlichen „Klassik". An einer ähnlichen Stelle im Ablauf der neueren „Klassik" steht Goethes Gedicht *Wiederfinden* im Suleikabuch des *Divan*. Auch in ihm wird ein kosmischer Mythos (der Schöpfungsmythos), seltsam verquickt mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen des Dichters (Erkenntnissen der Farbenlehre) zum Symbol seiner Liebeserfahrung, und seltsamerweise ähneln sich die beiden Gedichte sogar bis in den Rhythmus der Verse und bis in den Tonfall der Satzmelodie:

Als die Welt im tiefsten Grunde
Lag an Gottes ewger Brust,
Ordnet' er die erste Stunde
Mit erhabner Schöpfungslust,
Und er sprach das Wort: Es werde . . .

In beiden Gedichten überspannt die Sprache überaus kühn weitentfernte Stillagen: die der feierlichen, mythischen Verkündigung, die der naturwissenschaftlichen Fachsprache (*getempert und gemischet*; *und sogleich die Elemente scheidend*

auseinanderfliehn) und die einer objektiven und einer persönlichen Liebesdichtung (und in den beiden letzten Strophen geht hier wie dort die Bewegung vom Allgemeinen zu der Einen).

Schließlich noch eine vierte Variation des Motivs der Naturfrömmigkeit: der Dichter spürt den Geist des Schöpfergottes in seiner eignen schöpferischen Seele sich regen und singt ihm aus diesem Gefühl sein ganz undogmatisches *Veni creator spiritus*. Für die Geniezeit des 18. Jahrhunderts brauche ich keine Beispiele zu nennen. Aber auch Wolfram von Eschenbach bekannte sich in seiner frömmsten Dichtung zu dieser Erfahrung. Im Gebetprolog des *Willehalm* ringt er damit, sie in Worte zu fassen: „Planeten und Himmelslauf ruhn in deiner Hand, Tag und Nacht hat deine Macht geordnet und unterschieden. Die Heilkraft der Edelsteine, der Kräuter heilsamen Duft hast du bis zum letzten bestimmt, dein Geist gibt dem Wort und Klang der Schrift seine magische Kraft: *min sin dich kreftec merket. swaz an den buochen stet geschriben, des bin ich künstelos beliben. niht anders ich geleret bin: wan han ich kunst, die git mir sin.* Frei übersetzt: „Auch mein Geist fühlt sich von dir gestärkt. Gelernt habe ich nichts; wenn ich Künstler bin, so bin ich es aus dem Geiste." — Der geistesgeschichtliche Hintergrund für Wolframs Bekenntnis ist der mittelalterliche Sternen-, Kräuter- und Steinglaube, das Erlebnis der *craft* (ein Leitwort Wolframs), die von Gott ausgehend die Schöpfung durchwirkt. Diese mittelalterliche Naturspekulation aber setzt sich fort bei Paracelsus und in Jacob Böhmes Naturmystik bis hin zur pietistischen Alchimie — das Wort *Geist* selbst ist bekanntlich Leitfossil dieser Schicht, und das Wort *Kraft* im modernen naturwissenschaftlichen Gebrauch wird auch wohl seine Wurzeln dort haben. Paracelsus, Böhme und Pietismus aber geben den Hintergrund ab für das Erlebnis der Natur als Schöpferkraft in der Seele der Dichter der Geniezeit.

Nach mittelalterlichen Belegen für das religiöse Erlebnis der dämonischen, mythischen oder von der Schöpferkraft durchwirkten Natur muß man freilich eine Weile suchen; sie sind selten, aber sie stehen doch nicht fremd in ihrer Zeit. Sie bestimmen sogar trotz ihrer Seltenheit das Gesicht der hochmittelalterlichen Dichtung wesentlich mit.

2.

Was besagen solche Parallelen? Nur in den seltensten Fällen weisen sie auf das, was allen Menschen zu allen Zeiten gemeinsam ist, auf die „einfachen Formen", in denen er erlebt und seine Erlebnisse ausspricht. Der Satz „Dem Menschen ist zu allen Zeiten nichts Menschliches fremd" trifft höchstens auf das zu, was in ihm als Menschen angelegt ist. Der Historiker weiß, wie tyrannisch der Zeitgeist den Menschen vorschreibt, welche Seiten des Menschlichen sie jeweils verwirklichen dürfen. Was aber meinen wir, wenn wir vom „Zeitgeist" sprechen? Jene unausweichliche Wechselwirkung zwischen dem Anspruch des

Einzelnen, zu fühlen, zu denken, zu sagen und zu tun, was ihn sein Herz lehrt, und dem Widerhall oder Widerstand, die er damit bei seiner jeweiligen Gemeinschaft findet. Mitunter ist er es, der den Widerhall oder Widerstand erst weckt, und insofern hat er einen gewissen Grad von Freiheit; die Ausnahmen von der Regel, die Leistungen des Einzelnen wider den Zeitgeist, liegen wohl darin begründet. Die Reaktion der Gemeinschaft aber ist zum geringsten Teil individuell; sie ist bestimmt durch Gewohnheiten des Fühlens, Denkens, Glaubens, der Sitte, der Gesellschaftsordnung, der Religion, kurz durch all diejenigen geschichtlichen Faktoren, deren Verlauf und Wirkung die geistesgeschichtliche Forschungsweise zu erhellen sucht. Die Sprache ist das allgemeinste Symbol des Wechselspiels zwischen dem Einzelnen und seiner Gemeinschaft; sie zwingt den Menschen in Vorgelebtes und Vorgedachtes und läßt ihm nur wenig Raum zum „eigenen Wort".

Aber der „geistesgeschichtliche" Zwang ist es nicht allein, der den Zeitgeist bestimmt. Die Beispielreihe, die ich im ersten Abschnitt vorgeführt habe, zeigt es. Zwar ließ sich da und dort eine geistesgeschichtliche Linie vom Mittelalter zur Neuzeit durchziehen, die Traditionen waren nicht überall abgebrochen. Aber der Zeugniswert der angeführten Parallelen beruhte nicht auf dieser Tatsache; sie wiesen vielmehr auf etwas ganz anderes hin: die Akkorde, die diese Traditionen in den Herzen der Menschen um 1200 und um 1800 anklingen ließen, setzten sich aus fast den gleichen Tönen zusammen. Die Menschen in den beiden verglichenen Epochen erschienen ähnlich gestimmt. Die Geschichte scheint im Geistigen vielfach analog zum organischen Wachstum abzulaufen; auf Keimzeiten folgen Blüte- und Fruchtzeiten und auf sie lange Strecken des Alterns und Vergreisens. Worauf dann, wenn das Volkstum nicht verlöscht oder in der Altersstarre verharrt, ein ähnlicher Vorgang aufs neue anhebt. Diese Epochen des organischen Geschichtsablaufes scheinen die „Gestimmtheit" der Menschen, welche in ihnen leben, wesentlich zu bestimmen.

Es ist kein neuer Gedanke, den ich damit ausspreche, aber er muß von Zeit zu Zeit wiederholt werden, weil er gerade heutzutage an vielen Stellen Ärgernis erregt. Die gleichsam „organische" Entwicklung eines Kulturablaufs hatte schon Friedrich Schlegel, in hellsichtiger Vorahnung dessen, was seiner eigenen Epoche bevorstand, auf wenigen Seiten dargestellt in seiner Schrift von 1794 „Von den Schulen der griechischen Poesie"[10]. In die Betrachtung der Geschichte der deutschen Literatur führte August Vilmars „Geschichte der deutschen National-Literatur" (1845) das Wachstums-Schema ein; schon er spricht von den „zwei klassischen Perioden" im Mittelalter und in der Neuzeit[11].

[10] Friedrich Schlegel, seine prosaischen Jugendschriften, hg. v. Jakob Minor (1882), Bd. I, S. 1ff.

[11] Eine eindringliche geistesgeschichtliche Würdigung des langezeit wirksamen und heute fast vergessenen Buchs gab Friedrich Neumann, August Vilmars „Geschichte der deutschen National-Literatur". Zs. d. Vereins f. hessische Geschichte und Landeskunde 65/66 (1954/55), S. 183—208.

Von Vilmar übernahm Wilhelm Scherer das Schema in seine „Geschichte der deutschen Literatur" (1882), stieß aber gerade damit auf Widerspruch seiner evolutionsgläubigen Zeit, der die Diagnose der Gegenwart, welche sich aus Scherers Geschichtsbild ergab, wenig behagte. Verkappt wirkt das Schema überall da weiter, wo man den Epochen die Attribute „früh — hoch — spät" zubilligt oder sich gar der Metaphern „Frühling", „Reifezeit", „Herbst" bedient; eine solche Terminologie ist bekanntlich in der Kulturgeschichtschreibung der neuesten Zeit keineswegs verpönt. Und doch, als Hermann Schneider 1946 in seinen „Epochen der deutschen Literatur" und 1949/50 in seiner „Geschichte der deutschen Dichtung" den Gedanken des organischen Geschichtsablaufs wieder zu einem Hauptthema seiner Epochendarstellung machte, hatte man nicht den Eindruck, daß er damit seinen Zeitgenossen ein erlösendes Wort gesagt habe. Der Zeitgeist verweigert den Widerhall. Das liegt diesmal wohl nicht so sehr an der wenig erfreulichen Diagnose für die Gegenwart, sondern an etwas anderem. Die Einsicht in die unverwechselbare Eigenart jeder einzelnen geschichtlichen Epoche hat sich in den letzten Jahrzehnten ungemein vertieft. Die Forschung hat den Stilbegriff der Kunstwissenschaft vom Formsymbol zum Wesenssymbol ausgeweitet; „Stil" bezeichnet jetzt die besondere und so nie wiederkehrende Weise der Menschlichkeit in den wechselnden Zeiten. Es ist unverkennbar, daß dies moderne wissenschaftliche Geschichtsbewußtsein eng mit dem allgemeinen Kulturbewußtsein der Gegenwart zusammenhängt, das empfindlich wie nie zuvor auf die spezifischen Zeitstile der ganzen Weltgeschichte reagiert und jedem Raum und jeder Epoche ihr Eigenes zuzubilligen geneigt ist und es auszukosten verlangt. Wir erwarten heute, daß man alte Musik auf alten Instrumenten musiziere. Gotische Postämter und Renaissance-Mietskasernen sind uns ein Greuel; aber wir vermögen es, die zerstörten Rathäuser und Kirchen wieder in ihrer alten Form aufzubauen, und wir sind sogar stolz, wenn die wiederaufgebaute Kirche „echter" romanisch wird als zuvor. Darin unterscheidet sich der Historismus unserer Tage wesentlich von dem des 19. Jahrhunderts. Wer aber das Mittelalter streng mittelalterlich verstehen möchte, dem mag es wohl ein Ärgernis sein, nur von Ferne an den *Faust* erinnert zu werden, wenn er den *Parzival* interpretiert. Das ist so schlimm, wie wenn man die Matthäuspassion mit Klarinetten und Hörnern besetzt (ich habe sie in meiner Jugend noch so gehört).

Trotzdem wird man, wenn man die Berechtigung eines Geschichtsschemas zugibt, die Berechtigung eines andern nicht abzulehnen brauchen. Das eine schließt das andere nicht aus. Geschichte läßt sich nur verstehen als ein Ineinanderwirken von vielerlei Kräften, und wer Geschichtsverläufe darstellt, wird dem Rechnung tragen müssen. Da gibt es vielfache Brechungen: Das Wachstumsschema bestimmt nicht nur den Ablauf der großen Epochen und führt dabei auf die Höhe „klassischer" Leistungen. Auch innerhalb engerer Grenzen läßt sich der Rhythmus vom Keimen, Reifen und Altern beobachten, ohne daß

sich die Zeiten dabei zu „klassischer" Höhe erheben: in der geistlichen Dichtung des 11.—12. Jahrhunderts; in der deutschen Mystik; in der Barockzeit. In diesem Fall können „organische" Verläufe und Stilepochen miteinander zusammenfallen. Die Wachstumsrhythmen der Dichtung, der bildenden Künste, der Tonkunst, der Philosophie, der Wissenschaften, der Religiosität, der Gesittung, der politischen Tatkraft usw. stimmen längst nicht immer miteinander überein, die Flächen überschneiden sich. Nachbarkulturen erleben einen Sommer, während daheim Winter ist. Geistesgeschichtliche Vorgänge bestimmen ihrerseits den Rhythmus der Epochen. Die Epochen haben jeweils ihre eigenen Stilmerkmale, sie verwirklichen ihren Zeitstil auf einmalige und jeweils perfekte Weise. Das geschichtliche Leben entfaltet sich in immer wechselnden Räumen und innerhalb wechselnder soziologischer Gruppen. Das Raumbewußtsein und das Bewußtsein der zeitlichen Tiefe wechselt; es ist auf verschiedene Bezugspunkte ausgerichtet und bald enger, bald weiter. Und schließlich bleibt noch das allgemein Menschliche, das zu allen Zeiten überzeitlich wirkt, und der gewisse Grad von Freiheit, der dem Menschen ermöglicht, in seiner Epoche ein wenig gegen seine Epoche zu leben. So entstehen die Ausnahmen von der Regel, welche demjenigen, der sich am Individuellen erfreut, besonders tröstlich begegnen.

Wer das Geschichtliche als Ganzes darstellen will, muß auf dies Ineinanderspiel der geschichtlichen Kräfte sein Augenmerk richten. Er darf nicht eine einzelne Tendenz verabsolutieren und daraus gar eine „Weltanschauung" machen. Dann kommt ein Geschichtsmythos zustande, der nicht nur bei Andersgläubigen Anstoß erregt, sondern objektiv falsch sein muß[12]. Wem es aber um die Interpretation von einzelnen Erscheinungen in der Geschichte geht, darf unbefangen einen bestimmten Standort auswählen und dann beschreiben, was er von ihm aus sieht. Er muß nur dazusagen, wo er steht, und er soll sich nicht einbilden, daß er nun das Ganze in der einzig richtigen Weise sehe. Von andern Standorten her sieht das Gelände wieder anders aus[13]. Die Interpretationen, die ich hier gebe, sollen keineswegs dazu dienen, meinen diesmaligen Standpunkt als den allein richtigen und gültigen zu erweisen. Dann würde ich nur einen alten Geschichtsmythos erneuern, und das ist nicht meine Absicht. Ich nehme nur für mich in Anspruch, daß ich einen Aussichtspunkt gewählt habe, von dem man überhaupt etwas sieht, und mir scheint, daß die Aussicht einigermaßen lohnend ist. Ich bin kein Freund weitschweifiger methodischer Erörterungen,

[12] Ich habe den Eindruck, daß z. B. auch das Postulat der „Mittelaltergemäßheit", so wie es gemeint und ausgesprochen wird, nicht selten einen Geschichtsmythos verficht. Manche „mittelaltergemäßen" Geschichtsdeutungen sind aufschlußreicher für ihre Entstehungszeit als für ihren Gegenstand. Würden die mittelalterlichen Dichter und ihre Hörer das Werk in den Deutungen wiedererkennen? Fast immer würde ihnen wenigstens die Terminologie unverständlich bleiben, auch wenn man sie in das Latein von 1200 übersetzte. Wer den Anspruch erhebt, eine Dichtung um 1200 „mittelaltergemäß" zu deuten, der sollte seine Ausführungen in Gedanken Satz für Satz dem Dichter, den er interpretiert, vorlegen und ihn fragen, ob er sie verstehe.

[13] Vgl. Wirkendes Wort Bd. 2 (1951/52), S. 156 Anm.

aber diesmal glaubte ich nicht ganz darauf verzichten zu können. Ich bitte aber, meine Ausführungen nicht um dieses Methodenexkurses willen zu lesen, sondern um der Interpretationen willen, die vorausgingen und die nun wieder einsetzen sollen.

3.

Wenn man den dramatischen Vorgang in Kleists *Prinz von Homburg* in ein abstraktes Schema zusammenpreßt, so ergibt sich dabei dies: Die Szene des Anfangs wiederholt sich am Schluß des Spiels. Was am Schluß Wirklichkeit werden darf, obwohl es vom Helden wie auf dem Weg aus der Wirklichkeit in den Tod erlebt wird, spielt sich am Anfang im Traum, als vermeintliche Wirklichkeit, als Illusion ab. Der Held erwartet etwas für seine Gemeinschaft und für deren obersten Regenten zu leisten und etwas damit zu verdienen; aber was er erstrebt und träumend vorwegnimmt, stimmt nicht mit dem überein, was man von ihm erwartet. Die scheinbare Erfüllung zerstiebt ihm wie ein Traum, ein Schloßtor schließt sich rasselnd vor ihm; aber ein Pfand aus dem Traum bleibt doch in seiner Hand und verwirrt ihn vollends. Als erfolgreichen Täter führt ihn sein Dasein dann auf eine Höhe, auf der er sich vor sich selbst und auch von den Besten seiner Umgebung bestätigt sieht. Da trifft ihn das Verdammungsurteil des obersten Regenten. Er sieht den Sinn des Urteils nicht ein, und anfangs verzerrt sich ihm das Bild der „höheren Macht" so, daß er ihr Willkür, Bösartigkeit, Feindschaft glaubt zuschreiben zu müssen. Erst nachdem ihm die höhere Macht selbst anheimgestellt hat, sich zu dem Urteil, das sie fällte, zu bekennen, und er es annimmt, kann sich die Szene des Anfangs wiederholen, der Traum Wirklichkeit werden. Die Leistung des Helden liegt nicht in seinem äußeren Erfolg, sondern in seiner Einsicht in die wahre, eigene und freie Aufgabe — und dazu gehört die Einsicht, daß er diese Aufgabe bisher verfehlt hatte —, und ihm wird zum Schluß nicht Recht sondern Gnade.

Dies Schema gibt zugleich den Weg Parzivals in Wolframs Dichtung von der Gralsburg bis zur Gralsburg wieder. Sogar eine Reihe von Symbolen sind überraschend ähnlich: die gleiche Szene zu Anfang und zum Schluß; das zuschlagende Burgtor; das Pfand, das in der Hand des Helden zurückbleibt (hier der Handschuh, dort das Gralsschwert). Zu Anfang lebt Parzival sicher in dem Bewußtsein seiner unfehlbaren Glückhaftigkeit, die ihm seine Umgebung auch zu bestätigen scheint (*ob ir mich ze rehte speht, so hat min lip gelücke erholt: diu gotes craft git sölhen solt*, *Pz.* 228[22 ff.]); und in diesem Zustand versagt er. Zum Schluß nimmt er, was er leisten darf, demütig als Gnade entgegen. Auch ihn trifft auf der Höhe seines Daseins (am Artushof aus dem Munde Kundries) das Urteil der „höheren Macht", und ihm verzerrt sich ihr Bild, bis er nach langem Irren Einsicht gewinnt in seinen bisherigen Lebensweg und in seine Schuld. Parzival erreicht sein Ziel „als ein a priori Berufener. Aber nicht rasch und wie

im Traum, sondern unter bitteren Umwegen, unter Schmerzen, Sünde und Buße, unter jenem geheimnisvollen Stirb und Werde, das Sünde und Gnade ihm gaben"[14]. Man beachte, in wie hohem Maße dieser Satz aus einer modernen *Parzival*-Interpretation auch auf den *Prinzen von Homburg* zutrifft. Aber nicht nur das abstrakte Handlungsschema der beiden Dichtungen ist verwandt, auch die Helden ähneln sich in ihrem Wesen. Ich wüßte kaum eine andere Gestalt der neueren deutschen Dichtung, die so sehr die Züge Parzivals trägt wie der Prinz von Homburg. Einige weitere, die ihm ähnlich sind, werde ich später nennen.

Als ich auf diese Parallele stieß, hellte sich mir zunächst eine Schwierigkeit im Verständnis des Kleistischen Schauspiels auf, die schon viel Kopfzerbrechen gemacht hat: Was sind des Kurfürsten Absichten und Meinungen auf den jeweiligen Stationen der Handlung? Will er das Urteil gegen den Prinzen tatsächlich vollstrecken, und nötigt ihn dieser schließlich zur Gnade; oder handelt er während des ganzen Spiels als ein überhellsichtiger Pädagoge, der es sich leisten kann, bis zum äußersten zu gehen, weil er des „Gefühls" des Prinzen im Voraus völlig sicher ist? Weder die eine noch die andre Lösung befriedigt. Der Kurfürst wirkt in dem Spiel wie ein dunkler basso ostinato, der durch sein pures Dabeisein den scheinbar widerstrebenden Kontrapunkt des Prinzen in die notwendige Kadenz zwingt. So rund und echt und lebensvoll seine Gestalt auch auf der Bühne steht, er ist in dem Spiel mehr der Träger einer Funktion als selbständig handelnde Person.

Wenn man nun aber bedenkt, daß an der Stelle, wo im *Prinzen von Homburg* der Kurfürst steht, im *Parzival* Gott steht, so erkennt man, daß die Frage nach den 'Absichten' des Kurfürsten nicht leichthin beantwortet werden kann. Damit soll Kleists Drama nun nicht als Allegorie für das Verhältnis des Sünders zu Gott interpretiert werden; damit würde man es weit verfehlen. Es besteht nur diese Analogie: so wie Parzival zu Gott steht, so steht der Prinz von Homburg zum Kurfürsten, der für ihn die „oberste Instanz" ist. Es träfe nicht einmal genau zu, wenn man Kleists Drama schlechthin als „säkularisierte Theodizee" erklärte. Trotz der Worte vom „heiligen Gesetz des Kriegs" geht es nicht vornehmlich darum, daß die „höhere Macht" ihre Gültigkeit erweist und sich bei allen, auch den letzten Widerstrebenden Anerkennung verschafft. Es geht um den Prinzen, es geht darum, wie er sich zu einer Welt und Wirklichkeit stellt, in der trotz allem eine höhere Macht sinnvoll waltet: anfangs verkennt er sie, und dabei verliert er sich selbst; dann erkennt er sie an, und sie kann ihn in sich aufnehmen als einen, der ihr angehört. Denn für ihn wie für Parzival gilt: *Er was ouch ganerbe dar.* Auch im *Prinzen von Homburg* symbolisiert das Motiv der Verwandtschaft — schon in der ersten Zeile des Dramas klingt es an! — die Prädestination des Helden.

[14] Peter Wapnewski, Wolframs Parzival. Studien zur Religiosität und Form (1955), S. 102.

Umgekehrt läßt sich vom *Prinzen von Homburg* her auch manches im *Parzival* genauer verstehen. In Gerhard Frickes Interpretation des *Homburg* stehen Sätze, die geradezu Leitsätze für eine treffende Deutung des *Parzival* sein können[15]: „[Der Held] steht in einem gefährlichen, von ihm noch garnicht bemerkten Mißverhältnis zur Wirklichkeit". Im *Parzival* wird dies Mißverhältnis ausdrücklich durch das Torenmotiv symbolisiert, und dieses reicht bis in die erste Gralsburgszene. „Es hat nichts mit Selbstsucht zu tun. Es ist höchst edel, höchst liebenswert, zu jeder Hingabe und Opfertat freudig bereit. Aber es kennt und anerkennt nur sich selbst." Genau dieses gilt ebenso für Parzival, als er zum ersten Mal zum Gral kommt. „Indem sich das innerste Gefühl als Trug, das Vertrauen zum Kurfürsten als Wahn erwies, verlor der Prinz seine Mitte, sein wesenhaftes Ich." *Ich han mit sorgen mine jugent alsus braht an disen tac, daz ich durch triuwe kumbers phlac* (467[16ff.]), so spricht Parzival die Erfahrung aus, daß sich ihm „sein innerstes Gefühl als Trug erwies". In welcher Schärfe sich ihm demzufolge das Vertrauen zu Gott „als Wahn zu erweisen" schien, dafür brauche ich dem Kenner des *Parzival* keine Zitate anzuführen. „Während [der Held] ... aus dem Schwerpunkt seiner gewissen Bestimmung lebt, hat er, durch Traumbild und Wirklichkeit unvermeidlich verführt, den tatsächlichen Bezug zu seinem Schicksal verloren. Das ist die Situation des Prinzen; eine rein tragisch gefährdete, nicht von ethischen Kategorien her zu erfassen." Auch Parzival ist sich seiner Sälde sicher, und alles bestätigt ihn darin. Die Gralsburg, die sonst alle Eindringlinge abwehrt, nimmt den unberufenen, unbekannten, unbewährten Parzival wie einen der Ihren auf und „verführt ihn so durch Traumbild und Wirklichkeit". So sind denn seine „Sünden" oder „schuldhaften Versäumnisse" nicht die Ursachen seines Scheiterns, sondern Symptome seines „Abweichens von der Mitte", seiner 'rein tragischen' Gefährdung. Gerade sein Schuldigwerden aber wird Voraussetzung für das Heil, das er am Ende leisten darf und selbst erfährt. Und so wie Hohenzollern dem Kurfürsten am Schluß nachweist, daß auch er in der Ursachenkette steht, die zur Katastrophe hinführte, so könnte man im *Parzival* Gott eine ähnliche Rechnung präsentieren. Parzivals wie des Prinzen besondere Leistung aber ist es, daß sie trotzdem nicht auf mildernde Umstände plädieren. —

Kleists *Prinz von Homburg* steht nicht allein dem mittelalterlichen *Parzival* gegenüber. Er gehört in einen größeren Zusammenhang, dessen Umrisse mir durch Emil Staigers Essay über Lessings *Minna von Barnhelm* erkennbar geworden sind[16]. Lessings Soldatenkomödie hat eine Menge mit dem *Homburg* gemein, und wenn bisher diese Zusammenhänge noch dunkel geblieben sind, so liegt es wohl daran, daß man sich beim Lesen Kleists alsbald auf „tragisches

[15] Gerhard Fricke, Kleists „Prinz von Homburg". Germ. rom. Monatsschr. 33 (1951/52), S. 189—208.

[16] Emil Staiger, Lessings Minna von Barnhelm. Überlieferung und Gestaltung. Festschrift für Th. Spoerri, Zürich 1950, S. 89—111.

Weltgefühl" einstellte und dadurch den Kontakt zu Lessings Lustspiel verloren hat. Dabei deutet schon das gemeinsame preußische Thema und die gewisse Verwandtschaft der Nebenpersonen (Werner, Just — Kottwitz) darauf, daß die beiden Dramen etwas miteinander zu tun haben. Ich versuche, die Brücke mit Hilfe der *Parzival*-Parallele zu schlagen, und halte mich dabei zugleich an Staigers Interpretation der *Minna von Barnhelm*.

In Tellheim steht die Gestalt eines Helden, der gerade in seiner Ehrenhaftigkeit und im Bewußtsein seines eignen Menschenwerts an der Weltordnung irre werden muß, zum ersten Mal auf der Bühne der frühen deutschen Klassik. Tellheims „Lachen des Menschenhasses" in der Szene, in der die Komödie zur Tragödie umzuschlagen droht, steigt aus den gleichen Gründen wie Parzivals Klage *We waz ist got*: „Erschüttert ist sein Glaube an die Güte Gottes, die Weltvernunft; und das Gespräch, das wir vernehmen, bezieht sich auf die Theodizee." Minna reagiert in diesem Gespräch auf Tellheims Erschütterung genau so menschlich schön wie die Umwelt des Artushofes — Ecuba, Gunneware, Gawan — auf Parzivals Verzweiflung mit dem Versuch, „auf einer schon ungewissen Basis, ohne Hilfe klarer Argumente, einstweilen dennoch an heiteren Überzeugungen festzuhalten, gleichsam auf einen Versuch hin, da alles ja dennoch gut sein könnte, auch wenn die Erkenntnis des Menschen versagt"; und ihre Bemühungen sind genau so vergeblich wie die der Artusgemeinschaft. „Wenn Tellheim dennoch edel bleibt, so bleibt er es nicht aus Überzeugung, sondern weil er nicht anders kann." So auch Parzival: *Waz half in küenes herzen rat unt wariu zuht bi manheit? und dennoch mer im was bereit schame ob allen sinen siten*, *Pz.* 319[4ff.]; *dem riet sin manlichiu zuht kiusche unt erbarmunge, sit Herzeloyde diu junge in het uf gerbet triuwe . . .*, *Pz.* 451[4ff.]; die beiden Stellen, unmittelbar nach Kundries Fluch und vor der Einkehr bei Trevrizent sind terminologisch genau aufeinander bezogen. Und nun führt Staiger seine Interpretation der *Minna* auf den gleichen Punkt hin, auf den auch der Vergleich des *Prinzen von Homburg* mit dem *Parzival* geführt hatte: Das Eingreifen Friedrichs des Großen wirkt in Lessings Lustspiel so, „als trete aus allem, was unsre beschränkte Einsicht stört, . . . jählings Gottes Majestät . . . hervor". Der König in der *Minna* hat eine ähnliche Funktion wie der Kurfürst im *Homburg*. Nur daß für Kleist die Aufgabe erheblich schwieriger war, da er die „höchste Instanz" als wirkliche, lebendige Person auf die Bühne stellte. Schließlich: „Sobald wir uns wieder im Schoß der Weltvernunft geborgen wissen, rückt Tellheims Verhalten doch in das erwartete komische Licht." Dieser Satz ist geeignet, darauf aufmerksam zu machen, wie viel Komödienhaftes auch in der Parzivalrolle steckt. Das ist in den *Parzival*-Interpretationen der letzten Zeit sehr in Vergessenheit geraten. Es ist ein schöner Zufall, daß Staigers Lessingaufsatz in der Spoerri-Festschrift mit Max Wehrlis Essay über Wolframs Humor zusammensteht. Man sollte sie hintereinander lesen und wechselseitig daraus lernen.

Dem Schluß von Staigers Aufsatz kann ich nicht zustimmen. Er läßt die Entwicklung, die er bis zu Lessings *Minna* durchgezeichnet hat, jäh abbrechen. Ich glaube, es ist aus der oben gegebenen Zusammenstellung klar geworden, in welcher Richtung sie sich weiter fortsetzt, nämlich genau in die Richtung auf Kleists *Homburg*. Ich möchte es sogar wagen, eine ausgesprochene Tragödie, Goethes *Torquato Tasso*, mit einzubeziehen. Auch Tasso ist so ein „Schwieriger", den gerade das, was ihm seinen besonderen Menschenwert gibt, in „Disproportion mit dem Leben" setzt. Aber im *Tasso*-Schema hat sich die „höchste Instanz" aus dem Spiel heraus verlagert, und das macht das Drama zur Tragödie. Der Herzog repräsentiert sie nicht mehr. Die Hilfe, die Tasso von ihm und seinem Hofe entgegengebracht wird, ist von der Art, wie die Artuswelt sie Parzival bieten kann; und in Antonio begegnet Tasso seinem Keie, aber diesmal bleibt Keie im Sattel und der andere stürzt. Wohl sucht Tasso in seinem Dichtertum seinen „Gral" und er besitzt ihn sogar innerlich, aber ihm steht keine Cundwiramurs zur Seite und ihn berät kein Trevrizent. Das Drama als Ganzes weist freilich eben noch auf die „höchste Instanz", die hier gelegentlich als „die mächtige Natur" oder „ein Gott" undeutlich beim Namen genannt wird. Aber sie erweist ihre Existenz nur negativ, nur insofern als sie im Geschehen selbst nicht in Aktion tritt und eben durch ihr Ausbleiben die Tragödie herbeiführt[17].

Diese wenigen Sätze wollen natürlich nicht den Umriß einer neuen, vollgültigen Interpretation des *Tasso* entwerfen[18]. Der Blick sollte nur im Vorübergehen Goethes radikalste Tragödie streifen. Einige Zusammenhänge innerhalb der Epoche der neueren Klassik und gewisse, beiden Blütezeiten gemeinsame Strukturen lassen sich dabei aber doch wohl erkennen. Die Spannung zwischen dem inneren Wert und der Verwirklichung und Anerkennung dieses Werts in der Welt, schließlich die Erwartung, daß der innere Wert des Menschen auch durch die denkbar höchste Instanz bestätigt werde, so daß der Mensch in einen Theodizee-Konflikt gerät, wenn die Bestätigung scheinbar ausbleibt: diese Züge sind den mittelalterlichen Dichtungen Hartmanns und Wolframs und den neuzeitlichen, *Minna von Barnhelm*, *Tasso*, *Prinz von Homburg*, gemeinsam. Diese Spannungen und Konflikte konnten erst wirksam werden, nachdem die Innerlichkeit als eigner Wertbereich entdeckt worden war, und wirksam bleiben, solange die Innerlichkeit sich noch nicht selbst genug war, sondern danach

[17] Ein Gedankenexperiment: Man denke sich den Schluß des *Tasso* so, daß ein Gesandter des Papstes dem inzwischen gekrönten Dichter den Lorbeer überbringt. Dann liefe das Spiel aus wie Lessings *Minna* (Eingreifen der höchsten Instanz) und Kleists *Homburg* (Symmetrie von Anfang und Schluß). Vergleicht man dies Schema mit dem wirklichen *Tasso*, so erkennt man, inwiefern und wie radikal der wirkliche *Tasso* Tragödie geworden ist.

[18] Sie würde sich von der Interpretation, die Wolfdietrich Rasch, Goethes „Torquato Tasso", die Tragödie des Dichters (1954) gegeben hat, darin unterscheiden, daß sie Tassos Dichtertum als Symbol für etwas Allgemeineres verstünde. Damit würde sie freilich an Konkretheit erheblich einbüßen.

verlangte, durch objektive Wertordnungen gerechtfertigt zu werden. Damit ist der geistesgeschichtliche Ort der genannten Dichtungen in beiden Epochen umschrieben.

3.

Kleist steht insofern schon hinter der Gipfelhöhe seiner Epoche, daß er die menschlichen Möglichkeiten, die eine Blütezeit gewährt, nicht mehr in voller Breite ausspielen kann; er muß vielmehr eine ihrer Spannungen immer wieder und bis zum äußersten durchstehen. Kleists Themen sind eine Variationenreihe von Paradoxen. Der Mensch, der sich durch sein eigenes Gefühl als richtig bestätigt weiß, sieht sich scheinbar oder tatsächlich ins Unrecht gesetzt: der Sieger, der um seines Sieges willen verurteilt wird (Homburg); die treue Gattin, die sich in einen Fehltritt verstrickt sieht, den ihr Gefühl sogar bejahen muß (Alkmene, indem sie Jupiter und nicht Amphitryon wählt); die keusche Frau als scheinbar Liederliche und ihr Engel als Teufel (Marquise von O.); *einer der redlichsten und zugleich fürchterlichsten Menschen* (Michael Kohlhaas). Der Menschenwert wird bis ins letzte fragwürdig, und doch erfährt er schließlich seine Rechtfertigung, entweder vom Helden selbst her, oder von „oben", aus Gnade, oder gleichzeitig von beiden Seiten her.

Auch im hohen Mittelalter fühlte sich der Mensch ähnlichen Paradoxien ausgesetzt. Hartmann von Aue formuliert sie ähnlich wie Kleist im *Kohlhaas* und noch bündiger, indem er seinen Helden Gregorius *den guten Sünder* nennt. Bei Wolfram vertieft sich die Gestalt des „guten Sünders" im *Parzival*, und sie wäre ihm vielleicht noch radikaler im *Willehalm* wiedererstanden, wenn er die Gestalt des Rennewart bis an ihr Ende geführt hätte. Willehalm selbst führt den gottwohlgefälligsten aller denkbaren Kriege, und muß doch einsehen, daß jeder Krieg Bruderkrieg ist. In Hartmanns *Erec* zerstört die Liebe die Ehe, und die Ehe wird wider das Gebot des Gatten von der liebenden Frau wieder aufgebaut (gewissermaßen *Käthchen von Heilbronn* als Eheroman). Das Mädchen im *Armen Heinrich* möchte sich gern, mit entzückender sittlicher und religiöser Spontaneität, durch eine heilige Tat auf dem schnellsten Wege die ewige Seligkeit verdienen, aber Gott hat's anders mit ihr vor, er führt sie durch ein mensch- und gottwohlgefälliges langes Erdenleben zum Himmelreich. Der arme Heinrich selbst ist wieder eine Spielform des „guten Sünders".

Die „Verwirrung des Gefühls" bei Menschen, die sich selbst und ihr Dasein, so wie es ist und wie sie es anlegen, mit gutem Grund für richtig halten möchten, ist eine Lebenserfahrung in beiden Blütezeiten. Sie treibt den Menschen in die Krise, er wird seiner selbst unsicher, und Welt und Gott scheinen sinnlos zu werden. Die Todesfurcht des Prinzen von Homburg ist das krasseste Symptom dafür. Aber die Fragwürdigkeit ist nicht die letzte Wahrheit. Die Menschen fangen sich wieder, sie dürfen sich selber rechtfertigen oder sie finden Gnade. Oft hängt das eine mit dem andern zusammen.

[Ich wollte an dieser Stelle zwei Zeilen aus Wolframs *Parzival* zitieren, die das „Krisenbewußtsein" am deutlichsten und bündigsten auszusprechen scheinen. Aber diese Zeilen geben noch weitaus mehr her, denn man muß sie sowohl aus ihrem Kontext wie aus dem größeren Zusammenhang der *Parzival*-Dichtung verstehen:

ich enruoche nu waz mir geschiht.
got wil miner vröude niht (*Pz.* 733[7f.]).

Ähnlich drückte sich Parzival nach Kundries Fluch im 6. Buch, zu Anfang des Gesprächs mit Trevrizent im 9. Buch, ja sogar noch nach dem Zweikampf mit Gawan im 14. Buch aus. Er war sich selbst verloren gegangen, Gott hatte sich feindlich oder gleichgültig oder machtlos von ihm abgekehrt, und er fand sich nicht mehr in die Welt, die ja die Stätte der *vröude* ist. Für sich genommen könnten auch die zitierten Zeilen genau dieses meinen. An der Stelle, wo sie stehen (zu Ende des 14. Buchs), bedeuten sie aber etwas anderes: das Aufgeben der eigenen Selbstigkeit, des eigenen Glücksverlangens; die Ergebung in Gottes Willen, auch wenn Gott ihm *vröude* vorenthält. Und doch verlangen die Zeilen samt der ganzen Umgebung, in der sie stehen, welche voller Anklänge an Früheres ist, daß man erinnernd mithört, wie sie auf einer früheren Stufe von Parzivals Weg geklungen haben. Die Verzweiflung ist überwunden, aber die Erinnerung an sie mischt sich noch jetzt in Parzivals Worte. So sieht es sich an, wenn wir den Text psychologisch verstehen. Wenn wir die sprachlichen Leitmotive aber als Symbole nehmen, so weisen sie darauf hin, daß Verzweiflung und entsagende Ergebung eng miteinander zusammengehören, denn sie können ja durch das gleiche sprachliche Zeichen gefaßt werden. Und zugleich bezeichnen sie den Vorgang, der sich abgespielt hat: die Verzweiflung hat jetzt in Entsagung und Ergebung ihr labiles Gleichgewicht gewonnen. Das ist aber auch das Äußerste, was der Mensch von sich aus vermag. Nun muß die Gnade das Übrige tun. Das geschieht — nach der allerletzten Erschütterung des Gleichgewichts im Bruderkampf mit Feirefiz — in der Heimkehr Parzivals zur Gralsburg, bei der das Leitwort *vröude* ausdrücklich auf die hier besprochenen Zeilen zurückweist.]

Humanität freilich, aber auf des Messers Schneide —: diese Formel trifft auch zu für die klassische Dichtung der Humanität, Goethes *Iphigenie*. Auch in ihr begegnen einige von den Figuren, die uns an anderen Dichtungen der beiden Blütezeiten aufgefallen sind: Sobald die Heldin abweicht von ihrer eigenen „Mitte", sobald sie der kühnen Tat, die ihr bestimmt ist, auszuweichen sucht und sich weltklug gebärden will, da mißversteht sie die Weltordnung, und zugleich verzerrt sich ihr das Bild der „höheren Mächte". Sie gerät an dieselbe Stelle wie Parzival und der Prinz von Homburg in ihrer Verzweiflung.

Im Mittelalter gibt es nun einen Roman, der hübsch einfach demonstriert, daß das konstante Beharren der Helden auf ihrem inneren Gesetz (es ist in ihm das Gesetz der Liebe) auch schließlich die Welt, die sich entweder mit

lebenskluger Überlegenheit oder mit Gewalt den Liebenden in den Weg stellt, zur Kapitulation bringt. Es ist die Geschichte von *Flore und Blanscheflur*, die Konrad Fleck zu einem kultivierten Roman gefühlvoller Humanität ausgedichtet hat — schon etwas auf der Nachsommerseite der mittelalterlichen Blütezeit[19]. Die Andern draußen in der Welt wollen es sehr klug anstellen, um die Liebenden zu trennen, diese aber verteidigen beharrlich ihr höheres Dasein, und zum Schluß muß sogar der Tyrann gerührt nachgeben — *ich sei, gewährt mir die Bitte, in euerm Bunde der dritte.* Die Moral von der Geschichte: höchste Weltklugheit besteht darin, daß man nicht weltklug handelt, sondern seiner inneren Stimme gehorcht.

Wie flach da die Disproportion des „Absoluten" mit der gesellschaftlichen Welt gefaßt ist, lehrt ein Blick auf Gottfrieds *Tristan*, den Konrad Fleck doch kannte. Auch im *Tristan* geht es um die Spannung, die zwischen der Welt und ihrer Ehre und dem absoluten Wertbereich der Liebe besteht. Die Spannung ist so verwickelt, daß es bis heute nicht gelungen ist, sie bis ins letzte befriedigend zu interpretieren, und vielleicht muß die Sache ein beunruhigendes Rätsel bleiben. Gerade ihr Weltbedürfnis und ihre Vollkommenheit in der Welt machen Tristan und Isolde zu den großen Liebenden, die sie sind; eines gehört da zum andern. Und doch drängt ihre Liebe sie aus der Welt heraus. Gerade die Spannung zur Welt läßt die Liebenden in ihrer Liebe das Absolute finden. Und doch drängen sie sich zur Welt hin. Auch hier gilt: die Menschen können sich noch nicht in ihre Innerlichkeit zurückziehen und sich in ihr häuslich einrichten; sie verlangen noch nach der Bestätigung durch objektive Ordnungen, und wo diese ausbleibt oder unmöglich ist, da entsteht der tragische Konflikt (s. o. zu Goethes *Tasso*). Vom *Tristan* her gesehen zeigt sich, wie harmlos und deshalb schon nicht mehr ganz „klassisch" die wohlgeglückte Humanität der Floregeschichte ist.

Man könnte aber in mephistophelischer Laune die *Iphigenie* Goethes in Parallele zur Floregeschichte interpretieren. Auch in ihr stehen sich gegenüber die gewandte, wohlmeinende Lebensklugheit des Pylades und Iphigeniens unkluges Festhalten am Absoluten, und am Schluß stellt sich heraus, daß der unkluge Weg der klügere war. Goethe selbst scheint sein Werk später einmal mit mephistophelischem Blick gelesen zu haben, zu der Zeit, als er an Schiller schrieb, die *Iphigenie* komme ihm *verteufelt human* vor. Es ist ja auch richtig: Barbaren müssen sich nicht unbedingt so benehmen wie der Sultan im Floresroman oder der Tyrann in Schillers *Bürgschaft* oder Thoas in der *Iphigenie*[20].

[19] Ich stütze mich hier auf die Arbeit von Fritz Ohrtmann, Die Beziehungen auf das Allgemein-Menschliche in Konrad Flecks Flore, Diss. Kiel 1954 (Masch.).

[20] Die poetische Würde von Schillers Ballade *Die Bürgschaft* liegt in der großartigen Eigenbewegung des Sittlichen, die sich gegen alle Hindernisse durchsetzt, ja, die diesen Hindernissen nicht einmal den Wert von echten Versuchungen zubilligt, sondern sie gleichsam wie Zugverspätungen behandelt. Der Gellert-Schluß der Ballade biegt dies ab. Wenn der Tyrann sich bekehrt, so ist das vielleicht ein schöner menschlicher Zug an ihm; aber der Fehler der Rechnung liegt darin, daß er gerade deswegen nicht die „höchste Instanz" sein dürfte, von

Was aber Goethes Drama vom Floresroman unterscheidet, ist dies: daß es die Heldin wirklich in eine Lage bringt, in der es ihr völlig unklar sein muß, ob der Weg, zu dem ihr Gefühl sie dunkel mahnt, der richtige ist; in eine Lage, in der sich ihr die Absichten der Götter und der Sinn der Weltordnung ganz und gar verhüllen. Iphigeniens Worte *Rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele* haben einen ähnlichen Klang wie Parzivals *We waz ist got?* Und umgekehrt: in Parzivals *We waz ist got* ist außer Verzweiflung und Anklage und Verkennung Gottes auch schon etwas von jenem „Rette dein Bild in meiner Seele" mitenthalten[21]. Bleibt die Lösung in der *Iphigenie* auch ganz innermenschlich, so spürt man ihr doch an, daß so etwas wie Gnade mit im Spiel ist. Bliebe diese Lösung aus, so würde die Grimasse des Parzenliedes auf dem Antlitz der Dichtung stehen bleiben. Die Dichtung würde in den Nihilismus stürzen, dessen Rande sie sich gefährlich nähert. Daß es nicht so kommt, liegt nicht nur daran, daß der Mythos einen irgendwie guten Ausgang vorschrieb. Goethe hätte auch nicht anders gekonnt. Die Zeit der *Iphigenie* war noch nicht die Zeit Büchners. Goethes *Iphigenie* verkündet nicht das Weltgesetz einer Humanität, der es auf alle Fälle gelingen muß und die sich aller Weltklugheit überlegen erweist. Auch in ihr ist Humanität etwas, das gerade eben noch geleistet werden kann, mitten in der äußersten Gefahr, aus Gnade[22].

Von hier aus lohnt es sich, einen Blick auf Goethes Fragment *Elpenor* zu werfen, dessen Entwürfe wenige Jahre nach der *Iphigenie* entstanden[23]. Diese Dichtung, deren Held ein Jüngling ist, dessen Namen schon andeutet, daß sich die Hoffnungen der Seinen und des Volkes auf ihn richten, war ursprünglich als höfisches Festspiel zur Geburt des Weimarischen Thronfolgers geplant; als solches hätte es auf einen heiter-harmonischen Schluß hinauslaufen müssen, in dem sich alle Konflikte im Sinne der Humanität lösten. Aber der Konflikt, den Goethe in den ersten Akten angelegt hat, droht das Geschehen in Abgründe zu führen, aus denen kein Ausweg im Guten mehr möglich zu sein scheint. Elpenor ist von der Art, daß er durch sein pures Dasein die gestörte Ordnung, in die er hineingeboren ist, heilen könnte; aber ihm wird eine Rache aufgegeben, er wird auf eine vermeintliche Störung der Ordnung hingewiesen, die er doch nicht bis ins letzte durchschaut und die er tragisch verkennen muß. Ihm fehlt die All-

der die Gnade ausgeht. Ein ähnlicher Fehler liegt in der Florefabel. Das Humanitätsproblem bekommt eine Märchenlösung, es fängt an, „gesunkenes Kulturgut" zu werden, und die Gesellschaft hat inzwischen bei Schillers Ballade genau dementsprechend reagiert: die *Bürgschaft* ist zur Jugendliteratur geworden — Humanität in usum delphini.

E. Staiger (in seiner Interpretation der *Minna von Barnhelm*, S. 101) fühlt sich bei Tellheims „Lachen des Menschenhasses" an die Krise in Goethes *Iphigenie* erinnert: „Ein einziges offenkundiges Unrecht ... gefährdet die große Idee, die sich der Mensch von Gott gemacht hat, und legt ihm [Tellheim] Iphigeniens Gebet zu den Himmlischen auf die Lippen: Rettet mich, und rettet euer Bild in meiner Seele." Der Vergleich greift nicht zu hoch. Er fügt in die Kette unsrer Überlegungen ein weiteres Glied.

Günther Müller, Das Parzenlied in Goethe's Iphigenie. Publ. of the English Goethe Society 22 (1952/53), S. 84ff.

Hildegard Emmel, Goethes Elpenor. Goethe-Jahrbuch 14/15 (1952/53), S. 158—170.

wissenheit des Richters, die allein Gott haben kann, und deshalb droht er an seiner Aufgabe zu scheitern.

Elpenor erinnert stark an den jungen Parzival. Ihn treibt der dunkle Drang seines adligen Bluts in die Welt, in der er sich als Herr und Herrscher bewähren möchte. Ihn locken die Attribute des Herrscherlebens, Waffen und Roß, ähnlich wie Parzival durch sie angelockt wird. Die Schönheit ist sein Adelszeichen, und wie bei Parzival wird sie im Symbol des Strahlens und Leuchtens gefaßt. Die Herzen fliegen ihm zu. Von ihm erwartet man, er werde die Welt, die von einer dunklen Schuld belastet ist, wieder heil und gesund machen. Im ersten Akt wird der Jüngling aus der Hut seiner Ziehmutter, die in Wahrheit seine wirkliche Mutter ist, entlassen. Die ersten Szenen gemahnen auffällig an Parzivals Abschied von der Mutter. Die guten Ratschläge, die die Jünglinge mit auf den Weg bekommen, sind zum Teil fast die gleichen. Nur scheint es so, daß die Rache, die Elpenor dabei aufgetragen wird, zum Hauptmotiv der weiteren Handlung werden soll; und daraus wachsen die Unheilskeime. Auch dies Motiv fehlt ja im *Parzival* nicht; es ist das Lähelinthema, das zuerst beim Abschied des jungen Parzival von der Mutter exponiert wird und das die folgende Siguneszene kräftig aufnimmt. Wolfram hat dies Thema in der weiteren Handlung nicht wirksam werden lassen, aber man kann sich ausmalen, welche Verhängnisse es auslösen müßte, wenn es auch nur an den Stellen in Aktion träte, an denen Parzival einem Vertreter der Lähelinsippe tatsächlich begegnet[24]. Wolfram aber läßt es wie eine Gewitterwolke, die nicht zur Entladung kommt, über den Himmel seiner Dichtung schweben.

Das *Elpenor*-Bruchstück führt seine Handlung bis zu den unheimlichen Worten: *Freude verwandelt in Knirschen, und vor den ausgestreckten Armen scheitre die Hoffnung!* Jenseits dieser Worte rettet sich der Dichter ins Schweigen. — Auch die Lähelinwolke im *Parzival* durfte sich nicht entladen. Was die Dichter verschweigen müssen, kann ebenso bezeichnend sein wie das, was sie zu ihrer Zeit sagen dürfen. So möchte ich glauben, daß wir Wolframs Verstummen zu Ende des *Willehalm*-Bruchstücks ähnlich verstehen dürfen wie Goethes Verstummen über dem *Elpenor*: der Gegenstand hatte die Dichter an eine Stelle geführt, von der aus keine Lösung im Sinne einer dennoch bewahrten Humanität mehr möglich schien[25]. Worüber Wolfram grübelte, nachdem er die letzte Zeile des *Willehalm* diktiert hatte, könnte etwas ähnliches gewesen sein wie das, was die Rätselworte andeuten, die Goethe an Schiller schrieb, als er ihm 15 Jahre später das *Elpenor*-Fragment schickte: *In das andre beiliegende*

[24] H. J. Weigand hat darauf kurz hingewiesen in seinem Aufsatz A Jester at the Grail Castle in Wolfram's Parzival? PMLA 67 (1952), S. 493 Anm. 15: „Only by skirting the edge of tragedy in complete unawareness is Parzival saved from these horrible consequences" (Orilus erschlagen zu müssen als Rache für Schianatulander).

[25] Über das Problem, das am Schluß des *Willehalm* vor Wolfram stand, habe ich mich kurz im Wirkenden Wort 2 (1951/2), S. 159f. geäußert. Zu fast dem gleichen Ergebnis ist gleichzeitig Margaret F. Richey gekommen in ihrem Aufsatz: Wolfram von Eschenbach and the Paradox of Chivalrous Life. German Studies presented to L. A. Willoughby, S. 159—170.

Manuskript mochte ich garnicht hineinsehen, es mag ein Beispiel eines unglaublichen Vergreifen im Stoffe, und weiß Gott für was noch anders ein warnendes Beispiel sein. Zwischen den Dichtern und ihren Werken spielen sich mitunter verborgene Tragödien ab. —

Ordnet sich die schweigsamste und rätselhafteste Dichtung des hohen Mittelalters, das Nibelungenepos, auch in die Zusammenhänge ein, von denen die Rede war? Bisher kreisten unsere Gedanken um den besonderen Theodizee-Konflikt, den die Helden „klassischer" Dichtungen zu bestehen haben. Ist er auch im *Nibelungenlied* zu erwarten? Schon Goethe stellte fest, daß in ihm „keine Spur von einer waltenden Gottheit" zu erkennen sei, und er hatte recht damit. Und doch kommt es im *Nibelungenlied* an einigen wenigen Stellen zu einem sinnvollen Bezug auf „Gott", sooft der Name Gottes sonst auch nur formelhaft und deshalb unnütz im Munde geführt wird. Die Rüdegeraventiure ist solch eine Stelle.

Was in ihr vorgeht, und was insbesondere das Symbol der Schildesgabe zu bedeuten hat, das hat Hans Naumann eindrucksvoll erläutert[26]. Rüdeger muß seinen burgundischen Freunden als Feind entgegentreten. Das Symbol der Gaben — bisher war es Zeichen der guten menschlichen Beziehungen zwischen ihnen — verzerrt sich scheinbar zum Symbol der Trennung. Die gegenseitige Verpflichtung durch Geschenke gilt jetzt nicht mehr. Ja, Rüdegers Gabe, das Schwert in Gernots Hand, wird dem Geber den Tod bringen. Da schafft Hagen die Wendung, indem er Rüdeger, den Gegner, um seinen Schild bittet, um eine Gabe, die Rüdeger auch in dieser Lage noch erfüllen kann. Der Vorgang bleibt ganz im Menschlichen, es handelt sich um eine Tat der Freundschaft und Kameradschaft mitten in der erzwungenen Entzweiung, über die Fronten hinweg. Und doch wird er unüberhörbar, und diesmal sinnvollerweise, auch auf ein Göttliches bezogen, das über den Menschen waltet.

An der Stelle zuerst, da Rüdeger von Etzel und Kriemhild gezwungen wird, gegen seine Freunde zu kämpfen, hören wir aus seinem Munde die Klage und die Frage an Gott: *Owe got von himele, daz michs niht wendet der tot; nu ruoche mich bewisen, der mir ze lebene geriet* (2153/4). Ich halte es für möglich, daß dieser Klageruf Rüdegers durch eine Traditionskette verbunden ist mit dem *Welaga nu, waltant got, wewurt skihit* des *Hildebrandliedes*; die Dichtungen von Dietrich von Bern könnten die verbindenden Glieder gestellt haben[27]. Jedenfalls wird *got* von jetzt an ein Leitwort der Rüdegerszene.

Am Anfang steht der Verzweiflungsruf zu Gott, der sich zu verbergen scheint, wenn das Schicksal den Menschen fängt. Und bald verzerrt sich das Gottesbild noch mehr. Etzels Rede, nachdem Rüdeger sich zum Kampf entschlossen hat,

[6] Hans Naumann, Rüdegers Tod. DVjs. 10 (1932), S. 387—403.

[7] Einige Glieder der Kette habe ich in meinem Aufsatz Dietrich von Bern, ZfdA. 80 (1944), S. 153f. aufgezeigt. — Mit Hildebrands (und Dietrichs?) Klageruf, seinem *We waz ist got?*, schiebt sich das Theodizee-Problem auch in die germanische „Klassik" der völkerwanderungszeitlichen Heldenlieder.

„*nu lon dir got, Rüedeger*“ (2165), dissoniert geradezu blasphemisch mit der Eingangszeile der nächsten Strophe: *Do liez er* [Rüedeger] *an die wage sele unde lip.* Auch in dem folgenden Wortwechsel Rüdegers mit den Nibelungen (2177 ff.) behält das Wort *got* seinen bittern Klang: „*Nune welle got von himele*“, *sprach Gunther der degen,* „*daz ir iuch genaden sült an uns bewegen unt der vil grozen triuwe . . .*“. „*Nu müez' iu got vergelten . . . triuwe unde minne, die ir uns habt getan, ob irz an dem ende woldet güetlicher lan*“. „*Erwindet, edel Rüedeger*“, *sprach do Gernot . . .* „*Daz wolde got*“, *sprach Rüedeger,* „*. . . daz ir ze Rine wœret unde ich wœre tot mit etelichen eren*“. „*Nu lon iu got, her Rüedeger*“, *sprach aber Gernot,* „*der vil richen gabe* — aber wenn ihr uns angreift, so werdet ihr durch diese eure Gabe fallen!“. „*Daz wolde got*“, antwortete Rüdeger, „daß ihr am Leben bliebt und meine Frau und Tochter an euch eine Stütze finden.“ „Wenn ihr als Feind kommt, dann ist die Verschwägerung gelöst“, spricht Giselher darauf. „*Nu müeze uns got genaden,*“ *sprach do der küene man.* — Jetzt, am Ende des Wortwechsels begreift Rüdegers Klageruf mit dem *uns* beide Parteien in sich ein — freilich in eine Gemeinsamkeit des Unheils.

Hagens Bitte um Rüdegers Schild (2195) hebt wieder mit der *got*-Formel an: „*Daz des got von himele ruochen wolde, daz ich schilt so guoten noch tragen solde so den du hast vor hende, vil edel Rüedeger!*“ Und nach der Gabe hat die Formel all ihre anfängliche Bitterkeit verloren:

„Nu lon iu got von himele, vil edel Rüedeger.
ez wirt iuwer geliche deheiner nimmer mer,
der ellenden recken so herliche gebe.
got sol daz gebieten, daz iuwer tugent immer lebe!“

„Gott gebe, daß euer Menschenwert der Welt erhalten bleibe, auch wenn ihr jetzt sterben müßt.“

Auch hier ist es wiederum so: sobald die menschlichen Dinge in eine Lage ohne Ausweg geraten, dann verdunkelt und verzerrt sich das Gottesbild. Wenn aber auch dann noch eine menschliche Lösung gelingt, dann zieht sich das Gottesbild wieder zurecht, und die Welt erscheint trotz allem sinnvoll. Ich glaube allerdings nicht, daß sich das *Nibelungenlied* damit doch an dieser Stelle einer „waltenden Gottheit“ wirklich öffnet. „Gott“ bleibt Vokabel, Wortsymbol, Koordinatenkreuz, in das sich das rein menschliche Geschehen einzeichnet. Ob „Gott“ existiert oder nicht, gilt gleich; auf die wechselnden Abstände des Menschen zu ihm kommt es an; sie zeigen, was da menschlich vorgeht.

Was an der Rüdegerszene erfahren wurde, gilt weitgehend auch sonst für das *Nibelungenlied*, wenigstens für seinen zweiten Teil. Wenn diese schweigsame Dichtung überhaupt etwas „zeigen“ will, so ist es dies: wie man's macht, in einer bis ins letzte fragwürdigen und schicksalsdunklen Welt gerade eben noch als Mensch bestehen zu können.

(Die Formulierung dieses letzten Satzes kam in einem Gespräch zustande, in dem es anfangs wenigstens keineswegs um das *Nibelungenlied* ging, sondern um eine Anekdote von Kleist. Das ist vielleicht kein Zufall. Hier schließt sich der Ring der Überlegungen, die bei Kleist ihren Ausgang nahmen.)

Das Lebensgefühl gerade der Blütezeiten, die „klassische" Dichtung hervorzubringen fähig sind, gerät offenbar dicht an den Abgrund des Nihilismus heran. Gott ist diesen Dichtern des hohen Mittelalters, der hohen Neuzeit (man könnte hinzufügen: des hohen germanischen Altertums, des hohen Griechentums) nicht fraglos. Der Mensch führt in der Welt kein sicher beheimatetes Leben, und er fühlt in ihr seine Menschlichkeit immer wieder in Frage gestellt. Die Menschen, in denen sich die Blütezeiten am tiefsten erlebten (Gregorius, Parzival, Rüdeger, der Prinz von Homburg, Iphigenie, Faust usw.) sind nicht schwindelfrei. Aber den Sprung in den Abgrund tun sie doch nicht — hindert sie der Schwindel, den sie vor ihm empfinden, daran? —, oder es gibt noch Engel, die sie vor dem Sturz zurückhalten.

Damit ist der Reichtum an Erlebnismöglichkeiten in den Blütezeiten aber bei weitem nicht erschöpft. Es gibt in ihnen auch die Schwindelfreien. Mir liegt eigentlich sehr daran, daß über Parzival sein Gegenbild Gawan nicht vergessen werde, wenn auch bei dieser Gelegenheit von ihm nicht ausführlich mehr die Rede sein kann. Es gibt auch die tragische Variante des Gawantyps, den Menschen, der auf jeden Fall mit sich und der Welt und Gott im reinen ist, auch wenn er scheitert. Egmont verkörpert diesen Typ am schönsten, und im Mittelalter stellt sich ihm, wie Hans Naumann gesehen hat[28], Sigfrid zur Seite — freilich ist bei Sigfrid das Ende dunkler: ihm schmeckt der Tod sehr viel bittrer auf der Zunge als Egmont.

Schließlich könnte einem als Gegenprobe einfallen, daß Büchners Danton eine Natur ist, die manche Züge mit Egmont gemeinsam hat, und daß das Schicksal der beiden in sehr ähnlichen Bahnen verläuft. Und doch, wie grundverschieden reagieren sie! Daran ließe sich wohl erkennen, wie und in welcher Richtung das Welt- und Menschenbild umschlägt von der „Klassik" zum Nihilismus. Egmonts titanische Gleichgültigkeit gegen die Gefahr wird bei Danton zur Gleichgültigkeit aus ennui. (Diese letzte Gegenüberstellung ließe sich sehr anschaulich machen, wenn eine unsrer Bühnen sich entschlösse, den *Egmont* und den *Danton* nebeneinander in den Spielplan zu setzen, und wenn man dabei die beiden Hauptrollen dem gleichen Schauspieler übertrüge.)

4.

Die vorausgehenden Interpretationsskizzen richteten sich vornehmlich auf den Vergleich des Lebensgefühls und des Menschenbildes in den beiden Blütezeiten unserer Dichtung. Das Bild ließe sich ergänzen durch den Vergleich der

[28] Hans Naumann, Goethes Egmontmythos. ZfdPh. 71 (1951/2), S. 277—291.

Formen. Für Blütezeiten scheint es bezeichnend zu sein, daß die Formen organisch von innen her wachsen, während zu andern Zeiten mehr die gemachten und gebauten, gelegentlich auch die improvisierten Formen die Regel sind. Das gilt in gleicher Weise für das kurze lyrische Lied oder Gedicht[29] wie für Gestalten vom Ausmaß des *Parzival* oder des *Faust* im ganzen und in ihren Teilen. Am 7. Buch des *Parzival*, der Geschichte von Obilot und Obie, läßt sich z.B. zeigen, wie eine Episode in Chrétiens Graalroman in Wolframs Phantasie zur abgerundeten, in sich selbst sinnvollen Rahmennovelle wächst — zu einer Form, für die es zu Wolframs Zeit ein objektives Formmuster überhaupt nicht gab, und die sich dem Dichter aus dem mitfühlenden Nachspielen des Gegenstandes gleichsam von innen her gebildet hat[30]. Ja, das Dichterleben selbst scheint gelegentlich zur organischen Gestalt zu wachsen, es erneuert sich in mehreren „Pubertäten", es wandelt sich und reichert sich an, und das Werk gibt die innere Biographie seines Schöpfers wieder. So ist es bei Walther von der Vogelweide und bei Goethe. Vielleicht lag das nicht nur an der individuellen Anlage und an den persönlichen Schicksalen der Dichter; auch die günstige geschichtliche Stunde hatte wohl ihren Teil daran.

Auch die Sprache der beiden Blütezeiten zeigt ähnliche Strukturen. An der Sprache der mittelhochdeutschen „Klassik" hat man beobachtet, daß gewisse Kern-Wörter von hoher Allgemeinheit das Bedeutungsgerüst geben, vielsagende Wörter, die eher sinnbildlich anzeigen als daß sie eindeutig bezeichnen: Wörter wie *triuwe*, *werdekeit*, *helfe*, *rat*, *craft*, *vröude*, *truren*, *sorge*; *lieht*, *glanz*, *schin*; *süeze*, *senfte*, *kiusche*, *schœne*, *guot*, *edel* usw. Mitunter überziehen sie die Dichtung mit einem Gewebe von symbolischen Leitklängen[31]. Ähnliches wird man auch in der Sprache der Blütezeit des 18. Jahrhunderts finden können[32]. Die Sprache Wolframs ließe sich leichter durch die Sprache Goethes wiedergeben als durch unser gegenwärtiges, blaß und eindeutig gewordenes Deutsch. Man halte nebeneinander und nehme dabei die nhd. Wörter in den Goetheschen Bedeutungs-

[29] Die „organische", „plastische" Form des Liedes in der Reifezeit des Minnesangs hat Hugo Kuhn (Minnesangs Wende, 1952, S. 69) aus dem Gegensatz der „statischen" Form im späteren Minnesang erkannt; ich habe (Der Deutschunterricht 1953, H. 2, S. 77ff.) darauf hingewiesen, daß dieser Gegensatz auch bei den Melodien auftritt. — Zur „organischen Gestalt" des Gedichts bei Goethe: W. Mohr, Zu Goethes Verskunst. Wirkendes Wort 4 (1953/4), S. 151—163.

[30] Wolfgang Mohr, Obie und Meljanz. Festschr. f. Günther Müller (1955).

[31] Wolfgang Mohr, Hilfe und Rat in Wolframs „Parzival". Festschr. f. Jost Trier (1954), S. 173—197.

[32] Den Sprachstil der mhd. Blütezeit hat Hermann Kunisch aus dem Gegensatz zu der „eindeutig" gewordenen Sprache des späteren Mittelalters scharf bestimmt (Deutsche Wortgeschichte, hg. v. Friedr. Maurer und Fritz Stroh, 1943, Bd. I, S. 216ff.). Friedrich Kainz' Darstellung von Goethes Wortgebrauch in dem gleichen Werk (Bd. II, S. 202ff.) bietet dem Kenner mittelhochdeutscher Dichtung manche Hinweise auf Verwandtes bei „seinen" Klassikern. In August Langens oben angeführtem Pietismus-Buch und in seiner Sprachgeschichte in Stammlers Deutscher Philologie im Aufriß (Bd. I, 1952, ab S. 1211) sieht man sich vor allem auf den säkularisierten geistlichen Wortschatz in der Sprache des 18. Jahrhunderts hingewiesen und kann von da aus ähnlichen Erscheinungen im Wortschatz der mhd. Dichtersprache nachspüren.

werten: *kiusche* =„Reinheit", *triuwe* =„Menschlichkeit", *vröude* =„Heiterkeit", *werde* =„würdig", *tugenthaft* =„tüchtig", *schœne* =„Schöne", Wolframs *site*-Verbindungen etwa = „gemäß", „anständig". Die Gegenüberstellung zeigt zugleich, wie oft wir heute eigentlich ein Wörterbuch nötig hätten, um Goethe noch zu verstehen. Für uns sind die Bedeutungen sowohl eindeutiger wie enger, die Wörter haben sich etymologisch entleert und sind zu lernbaren Vokabeln geworden.

Die Vieldeutigkeit und Allgemeinheit der Wert-Wörter im „klassischen" Sprachstil schließt hingegen eine genaue keimhafte (etymologische) Individualität in sich ein. Das liegt daran, daß das Individuelle in seinem Bezug auf Urbilder erlebt wird, und zwar anschaulich, so daß die Nachbilder der Dichter selber etwas vom Urbild in sich tragen und „musterhaft" (im Sinne Goethes) sind. Tassos Dichterbekenntnis in Goethes Trauerspiel legt Rechenschaft ab von dieser Weise des Erlebens und Gestaltens:

Es schwebt kein geistig unbestimmtes Bild
Vor meiner Stirne . . .,
Mit meinen Augen hab' ich es gesehn,
Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne;
Was ich nach ihm gebildet, das wird bleiben:
Tankredens Heldenliebe zu Clorinden,
Erminens stille, nicht bemerkte Treue,
Sophroniens Großheit und Olindens Not.

Ähnlich begründet auch Wolfram seine Weise der Menschendarstellung im Prolog des *Parzival*, auch er gerade an seinen Frauengestalten. Den Goetheschen Wörtern *Tugend*, *Schöne*, *Treue*, *Großheit*, *Not* stehen bei Wolfram *kiusche*, *triuwe*, *schœne* (präzisiert als „innere Schönheit"), *schame* und die Mitleidsäußerungen des Dichters über das *siufzen*, *truren* und die *clage* seiner Heldinnen gegenüber, und zwar tritt das Motiv der „Not", in der sich die Menschlichkeit am schönsten bewährt, im Nachwort zum 6. Buch in den Vordergrund, in dem Wolfram das Thema des Prologs wieder aufnimmt und weiterführt. Dort aber stellt er, genau wie Goethes Tasso, seine Frauengestalten als Musterbilder des Weiblichen noch einmal vor die Hörer hin, Belakane, Herzeloyde, Ginover, Jeschute, Cunneware.

Dies Denken in Urbildern gibt den beiden Epochen sogar ein ähnliches Verhältnis zur geschichtlichen Vergangenheit, so sehr sich das Geschichtsbild des Mittelalters auch von dem der Neuzeit unterscheidet. Die Vergangenheit ist der Raum, in dem die Urbilder der Gegenwart zuhause sind. Aeneas, Artus und seine Runde, die Gralsfamilie, Tristan und Isolde sind gleichsam mythische Präfigurationen der gegenwärtigen menschlichen Möglichkeiten. Wolfram umgreift im Mittelalter den weitesten Raum: bis hin zum sarazenischen Heidentum

mit seinem „Papsttum“ im Kalifenamt und bis zum mythischen Reich des Priesters Johannes in Indien. Und er gibt ihm die größte historische Tiefe: von Artus' Feenabstammung und der Gralsvision des Heiden Flegetanis bis zur erwarteten Weltherrschaft des Christentums am Ende der Zeiten. Die Geschichtssymbolik und die Geschichtstiefe in Goethes *Faust* und etwa auch in Novalis' *Ofterdingen* trägt ähnliche Züge. Selbst individuelle Gestalten der Gegenwart spiegeln sich in der Vergangenheit. Es ist sehr wohl möglich, daß Wolfram bei der Gestalt seines Gahmuret an Richard Löwenherz gedacht hat, wie Friedrich Panzer und andere annehmen. Und doch sind die Gahmuretbücher des *Parzival* kein Schlüsselroman, sondern Gahmuret präfiguriert den ritterlichsten König und Orientfahrer aus Wolframs Gegenwart. Pilgrim von Passau präfiguriert im *Nibelungenlied* den gegenwärtigen Bischof Wolfger. Für Walther von der Vogelweide ist Papst Innozenz der „neue Judas“, der wiedererstandene Zauberer Gerbert auf dem Papststuhl. Ähnlich ist bei Goethe das symbolische Verhältnis von Euphorion zu Byron, von Timur zu Napoleon.

Beide Epochen haben insbesondere die Neigung, Bilder und Szenen der Dichtung nach religiösen Urbildern zu stilisieren. Die irdische Königin erscheint bei Walther von der Vogelweide als Himmelskönigin, *rose ane dorn, ein tube sunder gallen* (19^{13}); Herzeloyde fühlt sich in ihrer Mutterschaft als irdische Muttergottes; Sigune mit dem toten Schianatulander im Arm — das Bild einer weltlichen Pietà; die Gralsritter erleben Amfortas' Qual, wie der Christ die Passion Christi erlebt (*do machte ir jamers triuwe des toufes lere al niuwe, Pz.* $493^{13f.}$). Man denkt dabei über die Zeiten hinweg an die „Passion“ Werthers (s. o. S. 132), an die Heilige Familie in Goethes *Wanderjahren*, an die Worte Plutos zum Knaben-Lenker in der Mummenschanz des *Faust*: *Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen.* Aber biblische Analogien kommen auch zu andern Zeiten vor. Man müßte genauer prüfen, ob die verschiedenen Epochen auf verschiedene Weise auf sie reagieren, und wie sie reagieren.

Auch gegenüber der daran angrenzenden allgemeineren Frage nach dem Ausmaß, dem Charakter und der Funktion der dichterischen Symbole in den Blütezeiten ist es geboten, vorschnelle Antworten zurückzuhalten. Auf den ersten Blick scheinen sich da erstaunliche Parallelen zu bieten; wenn man in Gedanken die eindrucksvollsten Symbole der mittelalterlichen Dichtung zusammenstellt, so erhält man eine Liste, die wie für Goethe und die Goethezeit angelegt zu sein scheint: Wald, Höhle, Grotte, Gebirge und bebautes Land, der traditionelle locus amoenus, der Fluß, der ein Hüben und Drüben scheidet, und der Fährmann dazu, Schloß oder Burg, Monumente (der Bildersaal in Thomas' *Tristan* mutet an, als sei er aus dem *Wilhelm Meister*!), Artushof und Kaiserhof, der balsamierte Leib Schianatulanders und Mignons, die Vieldeutigkeit des Kästchen-Symbols im *Wilhelm Meister* und des Gralssymbols im *Parzival*.

Diese Liste wirft aber die Fragen erst auf, die es zu beantworten gilt[33]. Neigt die Dichtung der Blütezeiten in besonderem Maße dazu, in Symbolen zu gestalten, während andere Epochen sich mehr auf das Allegorische oder auf den realistischen pragmatischen Nexus richten? In welchem Verhältnis zueinander steht symbolisches, allegorisches und pragmatisches Gestalten in den verschiedenen Epochen? Was besagen die Symbole jeweils? — Um die Verschiedenheit der Epochen zu fassen, müßte man solche Symbole suchen, die in allen Zeiten vorkommen, und auf das Gemeinsame und das Abweichende ihres Zeige-Werts achten, z.B. das Schloß-Symbol (von der Gralsburg bis zu Kafka) oder das Venusberg-Symbol (von Gottfrieds Minnegrotte über den *Simplicissimus* bis zu Wedekind und zum *Zauberberg*).

5.

Die langen Zeitstrecken, welche den seltenen und verhältnismäßig kurzen Blütezeiten vorausgehen und die ihnen nachfolgen, werfen ihre besonderen Fragen auf, die hier zum Schluß nur noch kurz angedeutet werden können. In den Blütezeiten scheint das Geschichtliche für einen Augenblick in ein schwebendes, keineswegs aber gesichertes Gleichgewicht zu geraten. In dieser Glücksstunde kann das Ewige im Gegenwärtigen erlebt werden. Die andern Zeiten sind Zeiten des Ungenügens, des erhofften oder des verlorenen Paradieses. Die Vorahnung des kommenden Heils oder Unheils bestimmt das Lebensgefühl und läßt die Menschen nicht zum Genuß der Gegenwart kommen.

Am schwierigsten ist das Wesensbild der Zeiten des Anbruchs zu fassen. In ihnen ist das Gesetz der klassischen Geschichtsphysik, das Gesetz von Ursache und Wirkung, gewissermaßen aufgehoben. Sie sind mehr von der Zukunft als von der Vergangenheit bestimmt. Und ihre Menschen haben ein Gefühl dafür; es herrscht eine Stimmung der Erwartung, eine johanneische Vorläuferstimmung. In der Vorklassik des 18. Jahrhunderts ist sie sehr deutlich zu spüren, und auch im 12. Jahrhundert läßt sie sich erkennen. Aber allemal muß sich das Kommende mühsam gegen das Alte durchsetzen, und es ist nicht leicht zu erkennen, wo überall es sich regt. In den Zeiten des Anbruchs ist „das Neue", das Hermann Schneider allgemein zum Leitbegriff des Geschichtlichen machen möchte[34], das eigentlich Entscheidende, worauf das Lebensgefühl der Zeit wartet und leidenschaftlich und freudig reagiert, und man erkennt es erst deutlich an der Reaktion der Zeitgenossen, denn es selbst ist sich seiner Neuheit wenig bewußt. In anderen Zeiten hingegen sucht man „das Neue" begierig auf künstliche Weise hervorzubringen, oder aber man erlebt in ihm Symptome des Unheils.

[33] Wilhelm Emrichs Arbeiten zum Symbol bei Goethe bieten den besten Ausgangspunkt zur Weiterarbeit an diesem Problem: Die Symbolik von Faust II (1943). Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre". DVjs. 26 (1952), S. 331—352.

[34] Geschichte der deutschen Dichtung I (1949), Einleitung.

Die Spätsommer- und Herbsteszeiten lassen sich, soweit es ihr Epigonentum betrifft, leichter als geschichtlich notwendig verstehen. Da herrscht wieder Ursache und Wirkung. Diese Zeiten tragen an der bedrückenden Übermacht des schon Vollbrachten. Das Dichten ist zu leicht geworden, die Worte und Formeln bieten sich von selbst an, aber es sind keine eigenen Worte mehr. Alles ist schon sagbar, ehe der Dichter den Mund auftut. Diejenigen Dichter, welche sich nicht einfach gefällig mittreiben lassen, retten sich in immer schwierigere ornamente Aufgaben, um wenigstens an einer Stelle Widerstand zu spüren; oder sie retten sich ins reine, immer leichtere Spiel, das, je unverbindlicher es wird, immer genauer die Unwirklichkeit des Wirklichen zu demonstrieren scheint; oder sie retten sich ins Unsagbare — und es ist ungeheuerlich, bis zu welchen Ausmaßen diesen Dichtern und Mystikern das Unsägliche sagbar wird; oder sie nötigen der Dichtung eine manirierte Geheimsprache auf; oder sie machen ästhetischen Gebrauch von der uneigentlich gewordenen Sprache und montieren ihre Dichtung aus Zitaten. Das alles gilt ebenso für das spätere 13. und das 14. Jahrhundert wie für das 19. und 20. Jahrhundert. Den geringeren Meistern aber machte es die Zeit leicht. Gerade in kleineren Formen gelingen durchschnittlichen Dichtern Gebilde von hoher Anmut; man denke an Fouqués *Undine* und die mittelalterliche Versnovelle *Peter von Staufenberg*.

Auch die große epische Dichtung der Epigonenzeiten hat ihre Qualitäten, deren Eigenart sich durch den Vergleich von Epoche zu Epoche erhellen läßt. Seitdem ich die großen Romane der mittelalterlichen Epigonenzeit, die als Schreckbilder der Langeweile verschrieen sind, mit einem Seitenblick auf Thomas Mann lese, finde ich einigen Geschmack an ihnen. Ihre Handlung kann entweder beim gebildeten Leser als bekannt vorausgesetzt werden, oder man begegnet Erzählschemata und Gestalten, die man schon von anderswoher kennt, und die zu neuen Gruppen zusammengebaut worden sind. Jede einzelne Szene schleicht im Zeitlupentempo dahin, jede Gefühlsregung wird teilnehmend und zugleich mit ironischem Abstand genau registriert. Die Szene *Medea erwartet in der Nacht den Besuch Jasons* im *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg erinnert lebhaft an gewisse Szenen mit Potiphars Weib in Thomas Manns Josephroman[35]. Ein anderer Zug dieser mittelalterlichen Romane ist mir erst von Thomas Mann her recht sinnvoll geworden. Sie schmücken sich in geradezu anstößiger Weise mit Zeilen, Wortlauten, Reimen der älteren Dichtung. Den unbekannten Dichter des *Reinfried von Braunschweig* hat H. Schneider im Verfasserlexikon „den größten Nehmer unter den mittelalterlichen Dichtern" genannt. Und das mit Recht; man wandelt mit gelüpftem Hut durch seine Verse und grüßt rechts und links alte liebe Bekannte. Das ist nicht ein Zeichen

[35] Hier wie so oft im deutschen Mittelalter ist es allerdings schwierig, den geschichtlichen Ort eindeutig zu bestimmen. Denn vieles von seiner minutiösen Szenenkunst verdankt Konrad von Würzburg seinem französischen Vorbild, das schon über 100 Jahre alt war. Aber so wie bei Konrad konnte eben der französische Trojaroman erst 70 Jahre nach dem *Parzival* wirksam werden. Ein Vergleich zwischen Konrads und Herborts von Fritzlar Wiedergabe zeigt das klar.

von Unkönnen und Unselbständigkeit, sondern Dichtung eines Gebildeten für Gebildete. Die Sprache bewegt sich in Anspielungen, auch sie ist eine „Montage" aus weit zusammengeholtem Sprach- und Formelgut, und so vermeidet sie geschickt die Verantwortung einer eigenen Aussage. Auf diese Weise wird demonstriert, daß es in der Sprache nichts Neues gibt und daß ein eigenes, freies Wort nicht möglich ist. Auch eine solche Sprache hat ihren ästhetischen Wert, wenn auch einen etwas überfeinerten und müden. Außerdem aber fühlt sich der Leser geschmeichelt, daß der Dichter ihm zutraut, er werde all seine Anspielungen verstehen und auskosten können; und auch das trägt zum Vergnügen bei[36].

Die Philosophie holt während der Epigonenzeit der Dichtung als Denkleistung das nach, was die Dichtung der Blütezeit auf ihre Weise schon vorweggenommen hatte. Sie rationalisiert und systematisiert deren Lebensgefühl. So kommt es jetzt zu den großen Systemen, dem des Thomas von Aquino im Mittelalter, dem Hegels im 19. Jahrhundert[37]. Sie haben offenbar ihre überzeitliche Gültigkeit; die des Thomas hat sich schon erwiesen, die Hegels steht noch bevor. Aber sie widersprechen im Grunde dem Lebensgefühl ihrer eigenen Epoche.

Denn wenn man von den epigonenhaften Zügen der Epoche absieht und fragt, welche eigenen Einsichten und Stimmungen sich an die Oberfläche drängen, so ist es unverkennbar, daß die Zeit wenig geneigt ist, sich in ihren großen philosophischen Systemen auf die Dauer häuslich einzurichten. Das gewichtigste Wort haben in ihr die Propheten zu sagen, Dichter und Nicht-Dichter, die der Zeit schlimme Diagnosen stellen, ein nahes Unheil verkündigen und höchstens ein sehr fernes Heil verheißen. Ihre unmittelbaren Zeitgenossen überhören sie zwar, aber je mehr sich das Unheil nähert, um so deutlicher wird ihre Stimme. Gemeinsam ist dem Lebensgefühl des späteren Mittelalters und des 19. Jahrhunderts die Neigung zur Desillusion. Neitharts Minneparodien, seine unheroischen Kreuzzuglieder und Freidanks Akkonverse sind nicht weit ab vom Nihilismus. Der Dichter Tanhuser symbolisiert sein Leben als stürmische Seereise und erspart sich nicht die ekelerregenden und menschenunwürdigen Züge. Im *Wartburgkrieg* wird das Leben des Menschen im Gleichnis des hinter dem brechenden Deich schlafenden Kindes gesehen. Zum wirklichen Atheismus kommt es

[36] In der neueren deutschen Literatur fängt die Neigung zur sprachlichen Montage, die Thomas Mann aufs höchste verfeinert hat, soweit ich sehe, in Gutzkows Romanen an. Die Zeit des jungen Deutschland ist überhaupt die Epoche, in der sich der Sprachstil, den wir Heutigen zu sprechen und zu schreiben verurteilt sind, herausgebildet hat.

[37] Diese Konstellation ist mir deutlich geworden, als ich das Geschichtsbild dieser Betrachtungen mit dem von der Philosophie her gesehenen Geschichtsbild zusammenhielt, das Walter Bröcker in seinem Vortrag „Im Strudel des Nihilismus" (Kieler Universitätsreden H. 3, 1951) entwirft. — Von hierher gesehen scheint mir auch ein Wahrheitskern in Gottfried Webers „thomistischer" Wolframinterpretation enthalten zu sein. Sie gibt sich freilich geistesgeschichtlich, und das fordert mit Recht den Widerspruch der andern geistesgeschichtlichen Interpreten heraus. Existentiell verstanden hat sie aber eine gewisse Berechtigung.

im Mittelalter selten, aber der Gott der Gnade wird zum Gott der Rache. Den Worten *Sin wolde got do ruochen* im *Parzival* antwortet das Thüringer *Spiel von den zehn Jungfrauen* mit der Zeile: *Got unser niht geruchit, noch di libe mait.* Im *Meier Helmbrecht* wird das Gleichnis vom verlorenen Sohn aus einer Geschichte der Gnade zu einer Tragödie des Gerichts. Entsprechend ist das 19. Jahrhundert die Zeit der großen Tragödien, deren Lebensgefühl sich dem Nihilismus nähert, auch wenn die gedankliche Verarbeitung der Probleme vielfach noch an idealistischen Lösungen festzuhalten strebt[38].

Andrerseits wird man auch Biedermeier-Züge im nachklassischen Mittelalter finden können, sowohl ein traditionsbewußtes Sammeln und Hegen (wir verdanken ihm z.B. die großen Minnesingerhandschriften) wie auch den Rückzug ins Genre und in die Idylle[39]. Eine gediegene und bescheidene bürgerliche Tüchtigkeit findet ihre Wortführer unter den Dichtern[40]. Aber immer wieder bricht Lebensangst und Lebensgier durch, bis dann die Zersetzung den Grad erreicht, den Friedrich Schlegel in seinem zu Beginn zitierten Essay folgendermaßen beschreibt: „Jetzt folgt eine Zeit ohne Stil, ohne Regelmäßigkeit; ihr Charakter ist Charakterlosigkeit, ihr Name Barbarei." Er dachte dabei an die Zeit der spätesten Antike, denn sein Essay von der Entwicklung der „griechischen" Poesie begreift die römische Literatur folgerecht mit ein[41].

Doch scheint in solcher Not auch der Retter nicht fern zu sein. In dem Geschichtsablauf, den Friedrich Schlegel meinte, steht mitten in der Zeit der „Barbarei" die Gestalt Augustins. Und an der entsprechenden Stelle des Geschichtsablaufs steht im spätesten deutschen Mittelalter Martin Luther. Beide Male kommt die wahre Rettung nicht mehr aus der Besinnung auf die Würde des Menschen und auf dessen inneres Vermögen, das Schöne und Gute zu verwirklichen. Sie wird nicht mehr gesucht in der Verbindung des Ästhetischen mit der Humanität. Obwohl es doch im Humanismus nicht an eindrucksvollen und auch wirksamen Versuchen gefehlt hat, das Heil eben dort zu suchen! In der Spätantike kenne ich mich nicht genügend aus, aber man wird auch da wohl die humanistische Tradition fassen können, die sich dann in allerletzter Stunde in dem für das mittelalterliche Abendland so wichtigen Boethius sammelte. Der Humanismus hat sogar in beiden Epochen die wichtige Aufgabe erfüllt, die Essenzen der vergangenen Blütezeit zu bewahren und an die kommende weiterzugeben. Aber er leistet das wohl eher wider den Geist seiner

[38] Benno von Wieses Deutung der Tragödie des 19. Jahrhunderts (Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 2. Aufl. 1952) geht vom Lebensgefühl aus und findet wohl gerade deshalb in heutiger Zeit so lebhaften Widerhall.

[39] Günther Weydt, Johannes Hadloub. Germ. rom. Monatsschr. 21 (1933), S. 14—32.

[40] Friedrich Ranke, Vom Kulturzerfall und Wiederaufbau in der deutschen Dichtung des späten Mittelalters. In: Gott, Welt und Humanität in der deutschen Dichtung des Mittelalters, Basel 1952, S. 77—108.

[41] Friedrich Schlegel braucht das Wort „griechisch" im Sinne von „antik", so wie Jacob Grimm das Wort „deutsch" im Sinne von „germanisch" braucht.

Zeit als im Namen seiner Zeit[42]. Die wirkliche Rettung aus seinen Nöten suchte und fand der Mensch damals an ganz anderer Stelle.

Auch der Verfall und die Entartung der Sprache zur „Stillosigkeit" und „Barbarei" wird nicht mehr von den Dichtern aufgehalten, sondern das Heil kommt aus einer Verantwortung vor dem „Wort", die nicht mehr im Ästhetischen gründet. Von Luthers Leistung für die deutsche Sprache durch seine Übersetzung der Heiligen Schrift gilt das uneingeschränkt. Die rechte Art, die „innere Sprachform" der Muttersprache ist für sein Übersetzen nicht die letzte Instanz, sondern Sinn und Geist des Gotteswortes. *Doch hab ich widerumb nicht allzu frey die buchstaben lassen faren, Sondern mit grossen sorgen ... drauff gesehen, das wo etwa an einem ort gelesenn ist, hab ichs nach den buchstaben behalten ... Ah es ist dolmetzschen ja nicht eines iglichen kunst, wie die tollen Heiligen meinen, Es gehöret dazu ein recht, frum, trew, vleissig, vorchtsam, Christlich, geleret, erfarn, geübet hertz* (*Sendbrief vom Dolmetschen*). Die Psalmenkorrekturen zeigen es im einzelnen, wie die Verantwortung vor der Muttersprache immer stärker durch die vor dem Gotteswort reguliert wird.

Ob auch in der Spätantike, insbesondere bei Augustin, die Sprache sich erneuert aus einer Verantwortung heraus, die nicht mehr im Ästhetischen gründet, das kann ich aus eigener Beobachtung nicht sagen. Aber ich kann zwei Gewährsleute anführen, die etwas davon bemerkt zu haben glauben, einen Liebhaber und einen Fachmann.

Gottfried Keller läßt in dem Kapitel *Der gefrorne Christ* im vierten Teil des *Grünen Heinrich* seinen Helden die folgenden Sätze über Augustin sagen: „Er hatte Geist so gut als einer, aber wie streng hält er ihn in der Zucht, wo er es mit Gott zu tun hat. Lesen Sie seine Bekenntnisse, wie rührend und erbaulich ist es, wenn man sieht, wie ängstlich er alle sinnliche und geistreiche Bilderpracht, [erste Fassung: alles Kokettieren,] alle Selbsttäuschung oder Täuschung Gottes durch das sinnliche Wort flieht und meidet. Wie er vielmehr jedes seiner strikten und schlichten Worte unmittelbar an Gott selbst richtet und unter dessen Augen schreibt, damit ja kein ungehöriger Schmuck, keine Illusion, keine Art von Schöntun mit Unreinem in seine Geständnisse hineinkomme."

In Wahrheit ist die Antwort auf die Frage nach Augustins Stil komplizierter. Emil Auerbach ist ihr nachgegangen im 3. Kapitel seines Mimesis-Buchs[43]. Von einer Textstelle bei Ammianus Marcellinus ausgehend gibt er eine erschütternde Diagnose des spätantiken Stils, die Fr. Schlegels karge Stichwörter „Stil- und Charakterlosigkeit", „Barbarei" mit furchtbarem konkreten Inhalt füllt:

[42] Das gilt jedenfalls für Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert. Italien steht unter einem andern Geschichtsrhythmus. Es holt jetzt die Blüte- und Fruchtzeit nach, die das hohe Mittelalter um 1200 ihm versagt hatte. Dadurch verkompliziert sich das Geschichtsbild. Die Sonne Italiens leuchtet auch nach Deutschland. Außerdem steigt damals auch in Deutschland die Malerei und die Musik zu einer Höhe, welche die gleichzeitige Dichtung weit unter sich läßt.

[43] Emil Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946, S. 56—80.

„. . . allein das Magische, Groteske und dabei Schaurig-Pathetische ist übrig geblieben" (S. 59) „. . . und der Hintergrund von all dem ist dieser: daß all die Menschen, von denen die Rede ist, ständig zwischen Blutrausch und Todesangst leben" (S. 61). Auerbach ist sogar „versucht, an gewisse moderne Schriftsteller, etwa an Kafka, zu denken" (S. 66). Von diesem Hintergrund hebt A. nun den Stil Augustins ab; er zeigt es an einem Stück aus den *Confessionen* (S. 71ff.). Soviel der Text auch „von den finsteren Zügen der Zeitwirklichkeit verrät", der Mensch erfährt bei Augustin ihre destruktive Wirkung in der Weise, daß sein Humanitätswahn zerstört wird, um für Gott Raum zu schaffen. Und die Stilformen, die eben diesen Vorgang auszudrücken vermögen, stammen aus der Heiligen Schrift: die Parataxe, die den dramatischen Vorgang der inneren Umkehr versinnbildlicht, und der neue *sermo humilis*, „der nun weit über seinen ursprünglichen Bereich ins Tiefste und Höchste, ins Erhabene und Ewige übergreift" (S. 76). Auerbach beobachtet von seinem Standort aus, wie der christliche Stil in den spätantiken eindringt und ihn umwertet. Dabei bedeutet „Stil" in seiner Betrachtungsweise sowohl die tradierten Formen des sprachlichen Ausdrucks wie auch die jeweilige unmittelbare Weise, in der die Sprache die Wirklichkeit faßt; und seine Interpretation zeigt sehr eindringlich, daß die überlieferten Stilformen bei Augustin eine neue Verbindung eingehen und damit aufhören, das auszudrücken, was sie bisher gesagt haben. Daß hinter diesem Neuen auch eine ganz andere, nicht mehr ästhetisch bestimmte Verantwortung vor dem Wort steht, kann man wenigstens zwischen den Zeilen lesen. Gottfried Keller sagt ausdrücklich, wem sich Augustin verantwortlich fühlte. Seine mehr divinatorische als exakt wissenschaftliche Aussage ergänzt das, was Auerbach differenzierter sieht und historisch genauer aufzeigt, und rückt es in eben den Zusammenhang, den ich von meinem Standort aus zu überblicken suche.

Bei dieser letzten Parallele, die ich anführe, habe ich den Bogen vom Mittelalter nicht nach vorn sondern nach rückwärts geschlagen. Denn in der andern Richtung trifft er noch nicht auf Grund, und das Geschäft des Historikers ist allenfalls, Diagnosen zu stellen, nicht aber, zu prophezeien. —

Ich fürchte, daß ich im letzten Abschnitt dieses Essays nun doch gefährlich in die Nähe des Geschichtsmythos geraten bin, dem ich entgehen wollte. Ich muß deshalb noch einmal versichern, daß ich den Standpunkt, den ich hier eingenommen habe, nicht als den einzig gültigen verfechten will. Ich wollte nur prüfen, wie sich von ihm aus die geschichtlichen Objekte erhellen. Ich hoffe im übrigen, dicht genug am Material geblieben zu sein, daß nicht der Eindruck entsteht: wieder einmal ein Programm statt der Ausführung, wieder Mäulchenspitzen statt Pfeifen.

Das Interpretieren muß sich davor hüten, seine Objekte zu stark zu isolieren. Wenn man vergleichend interpretiert, entgeht man dieser Gefahr. Es hat außerdem den Vorteil, daß man sich dabei kürzer als üblich fassen kann, weil ein Objekt das andre erhellt. Der Gesichtspunkte, unter denen man Verwandtes

der Entgegengesetztes zusammenstellen kann, gibt es manche, und der Ertrag muß zeigen, wie viel sie taugen.

Wer Vergleiche anstellt, kommt dabei ins Gespräch. Auch diese Betrachtungen beruhen auf Gesprächen, solchen, die ich wirklich habe führen dürfen, und solchen, die ich in den letzten beiden Jahren am Schreibtisch mit den Büchern geführt habe, die mir gerade begegnet sind, mit den Quellen und mit Deutungen der Quellen. So habe ich mich denn nicht dagegen gewehrt, daß der Aufsatz eine verkappt dialogische Form bekam; sie zeigt an, welche lebenden und toten Gesprächspartner ich gehabt habe, und stattet ihnen zugleich meinen Dank ab.

Sprache als Gestalt in Goethes „Prometheus“ und „Pandora“.

Von

Sigurd Burckhardt (Columbus, Ohio).

Ob man nun wohl, wie auch geschehn, bei diesem Gegenstande philosophische, ja religiöse Betrachtungen anstellen kann, so gehört er doch ganz eigentlich der Poesie.

Dichtung und Wahrheit, XV. Buch.

Pandora ist mir eine liebe Tochter, die ich wunderlich auszustatten gedenke — so schreibt Goethe an K. F. v. Reinhard (22. Juni 1808), besinnt sich dann aber und setzt anstatt *gedenke* ein passives *gedrungen bin*[1]. Die Korrektur macht uns stutzig. Immer wieder wird ja die Ausstattung — d.h. die Sprachform — des Stückes „virtuos“ genannt; auch Goethe selbst bemerkte an anderer Stelle, *wie absichtlich dieses unternommen und durchgeführt worden*[2]. Dagegen scheint *gedrungen* genau das sprachliche Schaffen des jungen *Prometheus*-Dichters zu treffen; ihm sprudelte die Sprache noch quellartig, hervorgetrieben von Kräften, die *absichtlicher* Handhabung und Kontrolle kaum unterworfen waren. Was „drängte“ Goethe, sein Kind in die Welt zu setzen in einer Gestalt, die er bei fast jeder Erwähnung mit Beiworten wie *seltsam, abstrus, geheimnisvoll* versieht und immer wieder dem Wohlwollen seiner Freunde empfiehlt, als könne sie sich dieses ohne seine Fürsprache schwerlich versprechen? Und wie kann er es gemeint haben, wenn er von der doch so gewollten Sprache des Spätwerks in einer Weise spricht, die sie der ganz anders gearteten seiner Jugend annähert? Es mag sich lohnen, diesen Fragen ein wenig nachzugehen, zumal es sich hier um eine von Goethes *belebten Fixideen* handelt und er selbst diese ausdrücklich ins Reich der Poesie verweist.

Die heutige Textkritik neigt zu der Annahme, daß die wohlbekannte Trotzode des Prometheus vor dem dramatischen Fragment entstanden sein muß — daß also die Ode das Fragment gebar und nicht, wie Goethe 37 Jahre später glaubte, das Fragment die Ode[3]. Wie dem auch sei, es ist bezeichnend, daß sich eine so lyrische Äußerung ohne Zwang oder Bruch in das Drama einfügen ließ; in seinem Rahmen erscheint sie keineswegs als „Einlage“, sondern einfach als dramatischer Monolog. Das ganze Stück ist in dieser hymnischen Sprache gehalten, die ohne Hindernis, ohne strenge Versgebundenheit, ohne Scheidung zwischen Rede und Gesang hervorquillt. An einer Stelle allerdings deuten sich

[1] Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen, II. Teil, 4. Bd., Nr. 3612.

[2] Gräf, Nr. 3661.

[3] Vgl. Julius Richter, „Zur Deutung der Goetheschen Prometheus-Dichtung“, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1928, S. 64—104. Richter hat sicher recht mit seiner Ansicht, daß dem Plan des Fragments eine reifere Gottesauffassung zugrunde lag als die in der Ode ausgesprochene. Doch bleibt festzuhalten, daß es über das mit der Ode gesetzte Lebensgefühl nicht hinausgedieh.

e inneren Widersprüche an, die sich hinter dem titanischen Bravado verbergen - in der Erklärung an Minerva:

Und du bist meinem Geist
Was er sich selbst ist;
Sind von Anbeginn
Mir deine Worte Himmelslicht gewesen!
Immer als wenn meine Seele spräche zu sich selbst,
Sie sich eröffnete
Und mitgeborne Harmonieen
In ihr erklängen aus sich selbst.
Das waren deine Worte.
So war ich selbst nicht selbst,
Und eine Gottheit sprach,
Wenn ich zu reden wähnte,
Und wähnt' ich eine Gottheit spreche,
Sprach ich selbst. (100—113.)[4]

er Anspruch der prometheischen Sprache — Gegenstand und Aussage magisch ı verschmelzen — beruht also auf dem Gefühl der Identität mit der Gottheit. och ist dies keine selbstverständliche Gewißheit, kann es nicht sein, solange e nicht auch ausgesprochen ist; sie soll und muß erst sprachlich geschaffen, eansprucht“ werden. Und wir spüren die Wut, mit der sich die Sprache hier gen ihre eigene Natur aufbäumt: daher die verzweifelten Konjunktive und das veifache *wähnte*; daher die monomanischen Wiederholungen des *selbst* und dlich gar die Leugnung eben dieses Selbst: *so war ich selbst nicht selbst.* Das kein Triumphgesang, wie sehr er sich auch als solcher zu geben trachtet; er ringt Goethe Brust an Brust mit dem Wort, und es besiegt ihn. — Sonst er verleiht der Identitätsanspruch seiner Sprache die *mitgebornen Harmonien*; reden Götter, für die alles — auch das Wort — unmittelbare Schöpfung ist d damit unmittelbar wahr und selbstgerechtfertigt.

Pandora erwähnt das Wort gleichfalls an bedeutsamer Stelle, in der abhließenden Verheißung der Eos:

Gleich vom Himmel
Senket Wort und Tat sich segnend nieder,
Gabe senkt sich, ungeahnet vormals. (1058—60.)[4]

un möchten wir annehmen, daß — was immer der unglücklichen Menschheit s Stückes mangeln mag — sie Wort und Tat vollauf hat, sind doch die beiden tanen recht deren Inbegriffe. Die Taten der Promethiden aber, die Worte des imetheus werden hier durch Eos als vorläufig gekennzeichnet, da wahres

[4] Zitiert ist hier, wie auch sonst, nach der Weimarer Ausgabe, Bde. 39 und 50, Weimar 1897 und 1900.

Wort, wahre Tat ja erst verheißen wird. Wir ahnen natürlich — ganz klar könnte es erst im unausgeführten zweiten Teil geworden sein —, daß des Rätsels Lösung in der Einzahl des Verbs zu suchen ist, daß die himmlische Gabe die Wahl unnötig machen sollte, vor die sich schon der Bibel-übersetzende Faust gestellt sah. Doch in welchem Sinne ist die Sprache des ersten Teils, die menschliche Sprache also, nur vorläufig?

Eins ist deutlich: die Harmonien der *Pandora* sind alles andere als *mitgeboren*. Wir wissen, daß Goethe während ihrer Abfassung Riemer mit regelrechten Referaten über die griechische Metrik beauftragte; doch auch ohne dies könnte kein Zweifel bestehen, daß die Sprachformen des Festspiels in höchstem Grade „vorgefaßt" sind. Nicht auf Unmittelbarkeit machen sie Anspruch, sondern aufs genaue Gegenteil: sie drängen sich nach vorn und erzwingen unsere Aufmerksamkeit, ehe sich diese dem Gehalt zuwenden kann. Es ist vielleicht zuviel gesagt, wenn man sie schlechthin als „unnatürlich" bezeichnet; solche Urteile hängen zu oft von Gewohnheiten ab, die der Dichter möglicherweise brechen oder zumindest lockern will. Ein sechsfüßiger Jambus (wiewohl von Goethe selbst *langgeschwänzt* genannt) ist, absolut gesprochen, gewiß ebenso „natürlich" wie der vertrautere Blankvers. Doch dürfen wir Goethe getrost beim Wort nehmen, wenn er die Form des Stückes als *seltsam* bezeichnet. Samuel Johnson bemerkte einmal: eben die ewigen Versuche, die Armut als einen Vorteil darzustellen, bewiesen, daß sie ein großes Übel sei; niemand bemühe sich, uns von den Vorzügen des Reichtums zu überzeugen. Das gleiche gilt von den häufigen Versuchen, die Sprache der *Pandora* als durchaus nicht so unnatürlich darzustellen wie sie „scheint". Kein schlechterer kritischer Dienst könnte den Absichten Goethes geleistet werden. Wenn wir skandieren:

Mühend versenkt ängstlich der Sinn
Sich in die Nacht, suchet umsonst
Nach der Gestalt. (789—91),

dann tun wir wohl daran, derartige Versmaße als prosodische Gewalttat zu empfinden und als solche in unsere Deutung des Ganzen einzubeziehen. Und versuchen wir, *mühend* und *ängstlich* einem Satzgebilde zu folgen wie:

Wer säh' den Saum an, zeigte sich der Fuß im Schritt,
Beweglich, wie die Hand, erwidernd Liebesdruck. (643—44),

dann werden wir Goethe gewiß gerechter, wenn wir das *Ineinander-Gekeilte*[5] dieser Syntax nicht wegzuerklären versuchen. Was uns zunächst ins Auge, oder vielmehr eindrücklichst aufs Ohr fallen soll, ist die Verselbständigung des Sprachkörpers. *Pandora* lädt uns nicht ein zu unmittelbarer Teilnahme und Identifizierung mit den Handelnden und Sprechenden; sie stellt die Sprache

[5] Gräf, Nr. 3664.

wischen diese und uns als ein Trennendes. Uns ist, als wären wir unter Wasser; ir sehen die Dinge, aber wir sehen auch immer das Wasser in seiner Eigenewegung.

Diese Opaleszenz nun scheint mir mit dem durchaus berechtigten Hinweis uf das Barock-Allegorische des Festspiels nicht genügend erklärt — viel weniger ewertet[6]. Goethes Wendung zur Allegorie besagt doch gewiß nicht, daß er iese als eine an sich überlegene Darstellungsform betrachtete, sondern daß er n ihr eine Handhabe fand für Bedeutungsgehalte, die er eben in diesem Stück um Ausdruck bringen wollte. Mit dem Begriff „allegorisch" ist uns also wenig eholfen; wir müssen den spezifischen sprachlichen Effekten nachgehen, die en Gehalt des Begriffs hier ausmachen. Beginnen wir mit der Dialogführung n *Prometheus* und *Pandora*. Zwar müssen wir hierbei bedenken, daß es sich m zwei verschiedene Gattungen handelt, und daß Drama und Festspiel unterchiedlichen Formgesetzen unterstehen. Doch hat auch das Festspiel eindeutig ramatische Partien und Aspekte; die Personen sind miteinander in die Handung verwickelt und treiben sie durch ihr Verhalten zum katastrophalen Schluß. a, von der Handlung aus gesehen ist *Pandora* wesentlich „dramatischer" als *rometheus*. Das sprachliche Verhältnis der Personen zueinander aber läßt davon ichts spüren. In *Prometheus* sprechen sich diese aufs direkteste an, nehmen ich das Wort „aus dem Munde". Der Dialog ist formal echte Zwiesprache; nmer wieder wird in Bruchstücken geredet, die sich erst in der Gegenrede yntaktisch vervollständigen:

Prom.: *Und dafür hatten sie Gehorsam meiner Kindheit,*
Den armen Sprößling zu bilden
Dahin, dorthin, nach dem Wind ihrer Grillen.
Merk.: *Und schützten dich.*
Prom.: *Wovor? Vor Gefahren*
Die sie fürchteten. (18—23.)

Man kann an fast keinem Punkte zu zitieren anfangen, ohne daß nicht irgendein yntaktischer Faden zerschnitten würde; gleich der Einsatz des Ganzen setzt orhergehende Zwiesprache voraus, und durch das Heben des Vorhangs werden ir nicht Zeugen einer anhebenden Handlung, sondern Mithörer einer fortufenden Unterhaltung.

In *Pandora* ist der Dialog — wenn man ihn überhaupt so nennen kann — ein öllig anderes Gebilde. Zwar wird das Publikum nur einmal direkt angesprochen – von Elpore; doch dieses Aus-dem-Rahmen-Treten, das den *Prometheus* aus

[6] Friedrich Gundolf (Goethe, Berlin 1920, S. 579—602) behandelt *Pandora* im wesentlichen generisch, als Allegorie und Festspiel; daß er dabei immer wieder Richtiges entdeckt, bedarf keiner Erwähnung. Doch indem er in der Sprache nur den Willen zum Begrifflichen und Dekorativen betont (die lyrischen „Einlagen" natürlich ausgenommen), scheint er mir die eigentlich figurative Funktion der Sprache als solcher zu verkennen.

dem Gefüge brächte, stellt hier keineswegs einen absoluten Bruch dar. Es ist eher eine ausdrückliche Geste für den inneren Tatbestand des Stückes, das einen alle Personen umfassenden Rahmen gar nicht entstehen läßt. (Wir werden sehen, daß es noch mehr ist.) Denn diese reden zwar, doch wem teilen sie sich mit? *Prometheus* eröffnet mit: *Ich will nicht! Sag es ihnen!* — das Festspiel dagegen mit einer langen Rede an niemanden außer vielleicht der *kräft'gen Zeit der Jugend.* Es ist nicht einmal ein echter Monolog, wie etwa Iphigeniens, in dem der Sprecher seinen Gedanken Laut verleiht; vielmehr tritt Epimetheus als Sprecher sozusagen außer sich selbst:

Ein solch Behagen, ferne bleibt's dem Alten, mir. (6.)

Iphigenie hätte gesagt: Solch ein Behagen bleibt mir fern; der junge Prometheus hätte leidenschaftlich geklagt. Epimetheus aber stellt sich als Sprechender abseits, stellt sich sich selbst vor. (Wie er auch anderes immer wieder aus seinen Bezügen heraus und vor-stellt; die typische Satzform der *Pandora* bricht Subjekt und Verb, Wort und Tat, auseinander: *Doch Menschenpfade, zu erhellen sind sie nicht.*) Doch damit nicht genug: Goethe scheint unserer unmittelbaren Wahrnehmung rein gar nichts überlassen zu wollen. Als Phileros auftritt, hören wir von Epimetheus:

Was aber hör' ich? Knarrend öffnen sich so früh
Des Bruders Thore. Wacht er schon, der Thätige? . . .
Nicht so! Ein eilend leiser Tritt bewegt sich her,
Mit frohem Tonmaß herzerhebenden Gesangs. (28—35.)

Das ist natürlich nicht expositorisches Ungeschick, sondern bewußte Berechnung: alles stellt sich uns im Gewand des Wortes dar, existiert eigentlich nur in ihm; direkte Wahrnehmung ist uns nicht gestattet.

Nun freilich sprechen die Personen miteinander; ohne das wäre auch ein Festspiel unmöglich. Doch sind die wenigen dialogischen Äußerungen so in sich geschlossen, wie die des *Prometheus* nach beiden Enden hin offen sind. Epimetheus und Phileros treffen sich:

Epim.: *Wie tönet mir ein mächt'ger Hymnus durch die Nacht!*
Phil.: *Wen treff' ich schon, wen treff' ich noch den Wachenden?* (56—57.)

Nicht Frage und Antwort, sondern Frage schroff gegen Frage; die Antwort bleibt diese Art Dialog immer wieder schuldig. Man sage nicht, daß wir es hier eben mit klassizistischer Stichomythie zu tun haben, die ja in ihrer stilisierten Gesprächsabgrenzung auch eine gewisse Distanz zwischen den Sprechern schafft. Denn erstens sind hier die Stichomythien zur fast ausschließlichen Form der Zwiesprache geworden; und wichtiger, sie unterscheiden sich wesentlich von denen etwa der *Iphigenie.* Nehmen wir sie an vergleichbaren Stellen. Epimeleia, von Phileros mit nacktem Beile verfolgt, sucht Schutz bei ihrem Vater:

Epimel.: *Weh! Mord und Tod! Weh Mörder! Ai!Ai! Hülfe mir!*
Phil.: *Vergebens! Gleich ergreif' ich dein geflochtnes Haar*[7].
Epimel.: *Im Nacken, weh! den Hauch des Mörders fühl' ich schon.*
Phil.: *Verruchte! Fühl' im Nacken gleich das scharfe Beil!*
Epim.: *Her! Schuldig, Tochter, oder schuldlos rett' ich dich.*
Epimel.: *O Vater du! Ist doch ein Vater stets ein Gott!* (408—13.)

Dem gegenüber drei Zeilen aus *Iphigenie*:

Orest: *Will er die Rückkehr friedlich uns gewähren?*
Iph.: *Dein blinkend Schwert verbietet mir die Antwort.*
Orest: *So sprich! Du siehst, ich horche deinen Worten.*
(steckt das Schwert ein) (WA 10, S. 88.)

Der Unterschied ist schlagend: in *Iphigenie* horchen und antworten die Personen sogar, wo sie behaupten, es nicht zu können; das mächtige Wort zwingt das Schwert in die Scheide. In *Pandora* reden alle aneinander vorbei; erst die rohe Gewalt des Prometheus — der *Griff der starken Faust* — gebietet dem Beil Einhalt. Nicht die Stichomythie also ist es, die dieses Aneinander-Vorbeireden hervorbringt, noch weniger irgendeine Absicht Goethes, „klassisch" zu sein[8]. An dieser Stelle — wie auch an vielen anderen des Stückes — arbeitet die Sprache den normalen Bezügen der Personen entgegen und läßt sie dadurch partiell und chaotisch erscheinen.

In einer Szene jedoch wandelt sich der Gesprächscharakter von Grund aus. Im Traumgespräch zwischen Epimetheus und Elpore klingt auf einmal alles intim und vertraut. Man glaubt sich fast zurückversetzt in den *Prometheus*:

Epim.: *Nicht unbekannt bewegt sie sich herauf*
Die schlanke, holde, niedliche Gestalt.
Bist du's, Elpore?
Elp.: *Theurer Vater, ja!*
Die Stirne dir zu kühlen weh' ich her!
Epim.: *Tritt näher, komm!*
Elp.: *Das ist mir nicht erlaubt.*
Epim.: *Nur näher!*
Elp.: *So denn?*

[7] Welch eine Unerhörtheit in dieser dramatischen Situation stellt schon das epithetum ornans *geflochtnes* dar!

[8] Weshalb auch Wilamowitz' Einwand gegen das Mordgeschrei Epimeleias („Goethes Pandora", Goethe-Jahrbuch XIX, 1898, S. 1—21) — kein Grieche hätte es so gemacht; hier mache sich die „Übertreibung des Nachahmers" bemerkbar — völlig verfehlt ist. Daß Epimeleia eine zwölfsilbige Zeile genau mit ein-silbigen Schreien ausfüllt, lenkt wiederum von aller realistischen Teilnahme an ihrem Schrecken ab, indem es diesen beinah monströs stilisiert. Die Zeile ist eben kein Wehgeschrei, griechisch oder deutsch, sondern sein formales sprachliches Zeichen.

Epim.: *So! Noch näher!*
Elp.: *So?*
Epim.: *Ich kenne dich nicht mehr.*
Elp.: *Das dacht' ich wohl.* (325—31.)

Hier ist Mitteilung, Austausch aufs äußerste getrieben; in drei Zeilen wechselt der Sprecher siebenmal. Uns möchte fast wohl werden in diesem vertraulichen Blankvers, allein — die Szene ist ein Traum, die Hoffnung ein neckender Schemen, der sich uns eben dadurch zutiefst verneint, daß er sich uns in grenzenloser, Philinen-hafter Bejahung zu geben scheint. Genau in dem Maße, in dem sich Elpore — und die Sprache — dem „Wirklichen" nähern, sich uns wirklich mitzuteilen bereit scheinen; genau in dem Augenblick, wo wir in der Fremdheit und dem Dunkel der Sprache erleichtert aufatmen und das Vertraute umarmen wollen — wird es uns unkenntlich. Und damit wir uns ja nicht der lockenden Illusion hingeben, daß in diesem unmitteilsamen Stück wenigstens wir, die Zuhörer, die direkt Angesprochenen seien, bezieht uns Goethe gerade hier — in der Traumszene, in der uns vor Augen stehenden Illusion — in das Spiel ein. Es ist, als wolle er uns bedeuten: „Wenn ihr glaubt, daß ihr dies alles unmittelbar aufnehmen könnt, so schlaft und träumt ihr wie Epimetheus."

Hieraus läßt sich der Sinn der klassizistischen Ausstattung der *Pandora* verstehen. In *Iphigenie* ging es Goethe darum, die Gestalt herauszuarbeiten, aus dem unruhigen Flimmern, der blinden Selbst-Behauptung der frühen Zeit eine sprachliche Welt zu formen, die Wahr-nehmung möglich machte. Der junge Titan erkannte nur Minerva an, die seine Sprache sprach — d.h., nur sich selbst. Auf ihren wirklichen Gehalt hin geprüft, ist seine ganz mitteilende Sprache also nur Selbstgespräch. Wie sich sein Konflikt mit den Göttern im vollendeten Drama ausgetragen hätte, bleibt unklar; doch scheint es kaum zuviel behauptet, daß das Stück eben darum unvollendet bleiben mußte, weil die Sprache die Gestaltung eines wirklichen Konflikts nicht zuließ. *Iphigenie* dagegen beruht auf einem Sich-Treffen selbständiger Menschen, die also als solche da sein müssen. So bedürfen sie einer Sprache, die zugleich abgrenzt und mitteilt. Ob das im echten Sinne klassisch ist, unterfange ich mich nicht zu sagen; für Goethe jedenfalls bedeutete es das Klassische. Der Sprache der *Pandora* aber liegt eine völlig andere Absicht zugrunde.

Goethe sagte bekanntlich von ihr, sie habe gut neben den *Wahlverwandtschaften* gedeihen können, da sich in ihr das gleiche *schmerzliche Gefühl der Entbehrung* ausdrücke[9]. Wilamowitz (der so oft eben in seiner irrtümlichen humanistisch-klassischen Auffassung das Stück richtiger sieht als etwa Petsch, der es uns anzuheimeln versucht[10]) weist auf das Ende und den Plan des zweiten

[9] Gräf, Nr. 3661.

[10] Robert Petsch's Aufsatz, „Über die Kunstform von Goethes Pandora" (Die Antike VI, 1930, S. 15—40) mag als warnendes Beispiel gelten für die Irrtümer, in die eine „einfühlende" Exegese des Stücks notwendigerweise führt. Zweifellos ist es möglich, Goethes Virtuosität auf-

Teils hin und spricht mutig sein „Hier irrt Goethe". Ganz gewiß kann Goethe, dem es ja als Künstler *um die Form und den Sinn des Ganzen* zu tun sein mußte[11], mit dem *schmerzlichen Gefühl der Entbehrung* nicht einfach Ton und Gestalt der lyrischen Einlagen gemeint haben. Der Wahrheit teilweise gerecht wird Cassirer, wenn er von Goethes schmerzlicher Einsicht spricht, daß dem Einzelnen die Vollendung auf immer versagt sei, daß sie sich verwirklichen lasse nur im Gemeinbestreben, in das sich der Einzelne dienend und unvollendet einordnen müsse[12]. Den eigentlichen Geist der Dichtung aber erfaßt erst Hankamer, dem alle Exegese des Goetheschen Spätwerks tief verpflichtet bleiben muß: an der Erscheinung Napoleons und seiner eigenen Altersleidenschaft für Minchen Herzlieb sei Goethe der Begriff des Dämonischen voll aufgegangen, und durch den Verzicht auf ein solches dämonisches Getriebenwerden habe er sich die schmerzlich-ironische, abseits und über den Dingen stehende Sicht erworben in das Spiel der Mächte, die über allem Geschehen zu uns nicht verständlichen Zwecken walten[13].

So wendet Hankamer mit Recht das Wort „Spaß" — Goethe gebrauchte es von den klassischen Partien des *Faust* II — auch auf *Pandora* an. Denn halten wir uns vor Augen: Goethe kleidet sein Werk in ein fast pedantisch griechisches Gewand. Wilamowitz reagierte durchaus richtig; dies ist Übertreibung, nur ist es nicht die des Nachahmers, sondern die des Parodisten. *Pandora* parodiert das Klassische, das also, was dem mittleren Goethe als der Inbegriff des „Natürlichen" gegolten hatte. An griechischer Kunst glaubte er erfahren zu haben, wie der Künstler die ungestalt-chaotische Sinnenwelt in ihrer wahren Ordnung erfassen und gestalten könne. Wenn wir aber die sprachlichen Intentionen der *Pandora* recht gelesen haben, dann ist es doch ein bitterer Scherz, daß eben durch eine so völlige Übernahme des Griechischen, des „Natürlichen", hier „Unnatur" geschaffen wird. Hierin liegt die Ironie: die Personen, die so sprechen, wie auch die Sprache selbst ziehen durch ihr griechisches Gebahren unsere Aufmerksamkeit gewaltsam auf ihre Hörigkeit zum Reiche der Kunst. Wären in diesem Stil Trauben gemalt, so würden keine Vögel darauf hereinfallen. Wir sind nicht berechtigt zu schließen, daß die Parodie eine Ablehnung des klassischen Kunstideals bedeutet; im Gegenteil, Pandora ist seine eigentliche Verkörperung. Doch seine Erreichbarkeit, oder wenigstens Haltbarkeit, ist hier verneint. In einem Sinne, den wir genauer festzulegen uns bemühen wollen, entsagt Goethe in *Pandora* einem Ideal, dessen Verwirklichung ihm zur Zeit der *Iphigenie* noch möglich schien.

zuweisen an der Art, in der er auch eine so fremdartige Sprache noch den wechselnden Charakteren und Gefühlen anzupassen weiß. Doch ausschlaggebend für die Deutung des Ganzen ist die Fremdartigkeit des Sprachkörpers und sein immer wieder gebrochener Gang. Die aber lassen nichts von „Fichtescher Aufbaustimmung" spüren.

[11] Gräf, Nr. 3620.

[12] Ernst Cassirer, „Goethes Pandora", in: Idee und Gestalt, Berlin 1921, S. 3—26.

[13] Paul Hankamer, Spiel der Mächte, Tübingen und Stuttgart 1948, bes. S. 153—206.

Alle Ironie — nicht nur die zersetzende romantische, sondern auch jene Goethesche, mittels derer sich manches *Erfreuliche* sagen läßt — bedeutet Zerfall, Bruch zwischen Aussage und Gegenstand. Der junge Prometheus glaubt noch unbedingt an die Identität dieser beiden; das Wort ist schöpferische Bewegung des Geistes, und Goethe macht uns zu Zeugen solchen Schöpfertums, wenn er Prometheus vor unseren Ohren das Wort *Tod* schaffen läßt, das er in großartiger Eigenmächtigkeit dem Liebesakt aufstempelt. — *Iphigenie* weiß von der Mittelbarkeit der Sprache, liegt doch ihr Sinn nicht zuletzt darin, daß aus der Zweideutigkeit des göttlichen Orakels eine Eindeutigkeit wird. Ironischer Bruch also besteht als Möglichkeit und ständige Gefahr; doch eben die Tat der Sprache ist es, diese Gefahr zu beseitigen. Die segensreiche, Frieden und Menschlichkeit stiftende Eindeutigkeit wird geschaffen, indem an zwei kritischen Punkten die Wahrheit gesprochen wird. Wofern er es wagt, kann der Mensch das Ausdrucksmittel seinem Idealzweck gemäß gebrauchen, kann er „die Wahrheit sagen", d.h. den Gegenstand in voller, ungebrochener Klarheit durch eine ganz transparente Sprache sichtbar machen. — Eine grundsätzliche Ironie aber, wie die der *Pandora*-Sprache, besagt, daß der Dichter an diese Möglichkeit nicht mehr glaubt; nicht nur ein Zerfall zwischen Wort und Gegenstand hat stattgefunden, sondern — was für den Dichter immer dasselbe sein muß — ein Zerfall der Welt. Was immer an Wahrem, Schönem, „Erfreulichem" solch eine Sprache offenbaren mag, dem unendlich begehrenswerten Ideal der völligen Transparenz, der ungebrochenen Wortwerdung hat sie entsagt.

Es ist immer wieder erregend zu sehen, wie Goethe — selbst wenn er eine an ihren inneren Widersprüchen zum Bruch verurteilte Weltsicht darstellen will — unfehlbar zu den richtigen sprachlichen und dramaturgischen Mitteln greift. Das Bühnenbild des *Prometheus* wird buchstäblich vor unseren Augen zusammengezimmert; die Welt ist anfangs kaum da, die Bühne nur Standort des Titanen. Als Schöpfer ist er das einzige Kraftzentrum; alle anderen Personen, selbst die Götter, bestehen nur im Bezug auf ihn. Die Welt der *Iphigenie* ist ungleich komplizierter. Was sie eint, ist zunächst das nun gegebene Bühnenbild, die festgefügte Inselwelt, die ihre Ansprüche und Gesetze kräftigst geltend macht. Die „klassischen Einheiten" sind Goethe kein äußeres Stilgesetz, sondern die gemeingültigen Dimensionen des Raumes und der Zeit, innerhalb deren die vielfältigen, doch zugleich geordneten menschlichen Bezüge erst möglich und bedeutungsvoll werden. Der Kraftzentren sind viele, und sie sind mannigfach gruppiert; nicht nur Griechen stehen gegen Barbaren, sondern auch Orest gegen Pylades, Thoas gegen Arkas, Iphigenie gegen Thoas und Pylades. Doch ihnen allen ist die Bühne Treffpunkt; in ihrem einheitlichen und bestimmbaren Raum können sie sich, wenn auch nicht immer freundlich, einander mitteilen und ihr Verhältnis zueinander und zu dieser gegebenen, aber auch wandelbaren Welt modifizieren. Eine organisch verwobene Ordnung hat die naiv-egozentrische des *Prometheus* abgelöst.

In *Pandora* ist das Ordnungsprinzip wieder ein anderes: weder monistisch noch organisch, sondern dialektisch. Es hat — um Blakes Wort zu gebrauchen — eine „furchtbare Symmetrie". Das Bühnenbild zerfällt in zwei Seiten: die des Feuers und die des Wassers, der unvereinbaren Elemente[14]. Als diese Polarität ist der Bühnenraum völlig „vorgesetzt"; er wird weder geschaffen noch in seiner menschlichen Bedeutung modifiziert, sondern bleibt bestehen als unveränderliche Tatsache. Das Feuer ist und bleibt zerstörerisch, das Wasser formlos und ungestaltbar, und der Versuch der Annäherung kann nur zur Gewalt führen. Das aber heißt, daß diese Ordnung — wie alle dialektische — nur durch ein Wunder zur Einheit erlöst werden kann. So ist *Pandora* notwendigerweise ein Wunder- und Erlösungsspiel, oder war als solches gedacht, obwohl es nur bis zur Verheißung gedieh. Schon dieser Umstand allein hätte das Gruppieren des Werkes mit den „klassischen" verbieten sollen; es gehört zu solchen Spätzeitmysterien wie der *Novelle*, den *Wahlverwandtschaften* und *Faust* II.

Von *Prometheus* her gesehen ist also die Welt der *Pandora* ein Zerfallsprodukt (auch der Held spaltet sich ja). Und Welt und Sprache sind nicht zu trennen. In einem noch anderen als dem schon besprochenen Sinne ist auch die Sprache Zerfallsprodukt. *Prometheus* kennt keinen Unterschied zwischen Rede und Gesang, höchstens Schwingungsgrade innerhalb desselben Kontinuums. In *Iphigenie* ist die gesetzt-feierliche Sprache des Blankverses die der menschlichen Mitteilung, und sie beherrscht das Schauspiel durchaus. Als Orest wahnsinnig wird, geht sie aus den Fugen; für Iphigenie steigert sie sich zweimal kurz ins Hymnische. Aber nur einmal setzt sie ganz aus — im Parzenlied. Wie in den Liedern des Harfners und Mignons, so dringt auch hier eine Stimme durch aus dunkleren Seinsschichten[15]; doch die Spracheinheit des Ganzen kann sie nicht zerbrechen. Es ist gerade die Tat des Stückes, sie zum Schweigen zu bringen und die geadelte menschliche Sprache als etwas Geschaffenes, immer wieder Bedrohtes zu feiern. — Nun ist, wie gesagt, *Pandora* ein Festspiel und damit der Oper nah verwandt; der häufige Wechsel von jambischen Trimetern und gesangartigen Einlagen darf uns als solcher nicht überraschen. Daß die Chöre nur singen, daß auch die Hauptpersonen ab und zu in Gesang umschlagen, müssen wir als mit der Form gegeben betrachten. Doch die Form an sich erklärt es keineswegs, daß jede der Hauptpersonen eigentlich eine Privatsprache hat. Nicht ganz: Prometheus und Epimetheus sprechen beide in Trimetern. Doch

[14] Nach der Bühnenanweisung freilich könnte das Wasser als gemeinsamer Hintergrund sowohl der Prometheischen wie der Epimethischen Welt gemeint sein. Doch stellt die Symmetrie der Selbstmordelemente — die Liebenden stürzen sich ja in die gegenseitigen Elemente — außer Frage, daß das Wasser wesentlich zur Epimethischen Seite gehört, von der aus es ja auch allein sichtbar und zugänglich ist. Dabei sei nicht bestritten, daß zwischen Epimeleia und dem einenden Dritten — den „Mächten" — eine enge Beziehung besteht: Eos spricht am Ende in ihrem Versmaß und verkündet die dionysische Wiedergeburt aus dem Wasser; auch Epimeleia selbst reiht das Wasser ein unter die Manifestationen des Göttlichen (V. 501). Auf der menschlichen Ebene aber bleibt dieses Gegenelement.

[15] Vgl. Oskar Seidlin, „Zur Mignon-Ballade", Euphorion XLV (1950), S. 83—99.

Phileros und Epimeleia — von den kurzen Stichomythien abgesehen — tun dies nie. Als Prometheus seinen Sohn verstößt, „antwortet" Phileros in einem Gedicht in den anapästischen Reimen, die auch sonst immer seine Sprache sind:

Prom.: *Jetzt lös' ich dich. Hinaus mit dir in's Weite fort!*
Bereuen magst du oder dich bestrafen selbst.
Phil.: *So glaubest du, Vater, nun sei es gethan?*
Mit starrer Gesetzlichkeit stürmst du mich an. (447—50.)

Und als darauf Epimeleia über ihre Mitschuld befragt wird, setzt auch der letzte Rest von Bezug aus; sie „antwortet" in ihrer großen Elegie, in den ihr eigenen trochäischen Fünffüßern:

Prom.: *Bist du beschämt? Gestehst du wessen er dich zeiht?*
Epim.: *Bestürzt gewahr' ich seltsam uns Begegnendes.*
Epimel.: *Einig, unverrückt, zusammenwandernd*
Leuchten ewig sie herab, die Sterne . . . (489—92.)

Ein Vergleich mit dem in vielem ähnlichen Festspiel *Paläophron und Neoterpe* (1800) zeigt, daß diese Art Wechsel keineswegs der Gattung eignet, sondern Zerfall bedeuten will; der in *Iphigenie* drohende Einbruch ist erfolgt und macht Verständigung unmöglich.

Der Gang der Handlung unterstreicht das. Wilamowitz fand den Gleichmut, mit dem die Väter ihre Kinder in die Verzweiflung abgehen lassen, unerklärlich und schrieb ihn einer langen Unterbrechung in der Arbeit am Stück zu. Doch entspricht die väterliche Unberührtheit genau der sprachlichen Logik. Die Väter können kaum berührt sein, sind sie doch nicht in ihrer Sprache angesprochen worden. Sie reagieren nur auf die krassesten physischen Wahrnehmungen und auf ihre gemeinsamen Erinnerungen. (Auch auf diese in sehr verschiedener Art, doch wenigstens in derselben Sprache.) Ihr Austausch ist ganz der Vergangenheit gewidmet, und ihm — wie der Elpore-Szene — haftet Unwirklichkeit schon dadurch an, daß er sich gegen den Hintergrund eines großen, uns gegenwärtigen Unglücks abspielt. Es bedarf des Feuerscheins der brennenden Häuser, um die Brüder in die Gegenwart zurückzurufen; die Sprache schafft es nicht.

Unter noch einem — begrifflich wohl dem wichtigsten — Gesichtspunkt erscheint die Welt der *Pandora* als eine zerfallene: dem der Zeit. Nichts ist für das *Prometheus*-Fragment bezeichnender als die schon erwähnte Gleichsetzung des Todes mit dem Liebesakt. In einem grandiosen, Wertherschen Wenn-Satz streicht der junge Titan den wirklichen Tod, und mit ihm die Zeit, von der Liste unserer Erlebniskategorien; wie der Raum, so ist auch die Zeit nur Dimension der Schöpfung, nicht des Schöpfers. Im Festspiel hingegen wird alles unter Zeitaspekten erlebt. Und doch ist das Merkwürdige dabei, daß sich für niemanden *Tag und Nacht entschieden absondert.* Für Epimetheus ist der Morgenstern *voreilig; besser blieb' es immer Nacht.* Prometheus brüstet sich, kraft des

gestohlenen Himmelsfeuers den *Tag vor dem Tage* herbeiführen zu können. Phileros bedeutet der unbefragbare Augenblick Bruchpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft: *Wen treff ich schon, wen treff' ich noch den Wachenden?* Epimeleia endlich beweint die Vergänglichkeit alles irdischen Glücks im Lichte der ewigen Sterne. Vergangenheit, Zukunft, Augenblick und Vergänglichkeit — so ist die Zeit zersetzt in ihre menschlich-dialektischen Komponenten; als solche wird sie traurig erlitten, bewußtlos erfaßt, roh vergewaltigt oder lähmend beklagt.

Über dem allem aber wölbt sich der Bogen einer ganz anderen Zeit: der göttlichen der Eos und des Helios, des Sternenglanzes und Mondenschimmers. Unbeirrt von ihrer Brechung im menschlichen Erleben zieht diese Zeit ihre Bahn — unbeirrt und eben darum segnend. Letzten Endes läßt sich die Zeit nicht vergewaltigen; am Schluß erscheint ihre Verkörperung in Eos und verkündet den neuen Tag, nachdem das Feuer, das ihn herbeizwingen sollte, nur brennende Häuser, nur die Röte eines *verfehlten* Morgens gestiftet hat. Eos spendet keinen seichten Trost:

Erst verborgen, offenbar zu werden,
Offenbar, um wieder sich zu bergen. (1051—52.)

Die göttliche Zeit bewegt sich nach göttlichen Gesetzen: wenn auf Nacht Tag folgen muß, so auf Tag auch wiederum Nacht. Nach dem aber, was menschliche Willkür angerichtet hat, wird uns klar, daß eben in dem Über-Menschlichen der Zeit die Möglichkeit des Segens ruht. *Time is the mercy of eternity*, sagt Blake. Diese Gnade als Gnade zu erfahren, anstatt als Fluch oder zu überwindende Beschränkung — das sollte gewiß eine der Gaben der *gottgewählten Stunde* sein.

So ist in einem Sinne *Pandora* auch ein Trauerspiel menschlicher Willkür, des menschlichen Sich-Aneignens. Prometheus wirft am Ende seinem Geschlecht vor:

Freilich fröhnt es nur dem heut'gen Tage,
Gestrigen Ereignens denkt's nur selten;
Was es litt, genoß, ihm ist's verloren.
Selbst im Augenblicke greift es roh zu;
Faßt, was ihm begegnet, eignet's an sich ... (1063—67)

und knüpft damit an den eröffnenden Selbstvorwurf seines Bruders an:

So bittre Mühe war dem Jüngling auferlegt,
Daß ungeduldig in das Leben hingewandt
Ich unbedachtsam Gegenwärtiges ergriff ... (13—15.)

Gegenwärtiges — Pandora nämlich, das *gottgesandte Wonnebild*, das er sich mit starken Armen *eignete*. So preisen die Schmiede Prometheus für den Raub jener anderen Göttergabe, die dann so verderblich wird: des Feuers; so ergreift

auch Phileros unbedachtsam den Augenblick und wird grausam von ihm getäuscht. Ein Fluch lastet auf solchem Eignen: der Mensch verfällt seinem Raub und kann ihn doch nicht halten. Zeit, Feuer, „Gestalt" — alle diese göttlichen Gaben muß der Mensch sich zu eigen machen, will er Mensch sein; doch ergreift er sie, so halten sie nicht mehr zusammen. *Alles löst sich*, wie der Kranz der Pandora, und im Pflücken verlieren wir das Gepflückte.

Nicht etwa, daß wir das Pflücken unterlassen und in untätiger Ergebenheit auf die Gaben warten sollten oder könnten; in geheimnisvoller Weise zwingt ja die Liebe, der dämonische Eros, den Segen herab. Wie zerstörerisch er auch sein mag, wie unbekümmert um wohltätige Zwecke und aufbauerische Tendenzen er auch zugreift, so ist Eros doch schöpferische Urkraft. Nicht allein *der Götter Wille*, auch *des Lebens eignes, reines, unverwüstliches Bestreben* bringt Phileros neugeboren zurück. Doch des Vaters *Klugheit* und *Bestreben* sind hilflos. Wenn sich also das unheilvolle Zugreifen am Ende zum Segen wandelt, so geschieht das durch ein Zusammenwirken „unmenschlicher" Mächte — in dem Sinne, in dem auch das menschlicher Kontrolle entzogene Dämonische unmenschlich genannt werden muß.

Das aber will bedeuten, daß das Menschlichste am Menschen — die Sprache — an diesem Wunder keinen Anteil hat. Daß das Wort Tat ist, war dem jungen *Prometheus*-Dichter kaum anfechtbare Gewißheit; daß das Wort Tat werden kann und muß, war dem Dichter der *Iphigenie* tiefe menschliche Forderung. Die — dem Dichter als Dichter — schmerzliche Hoffnung der *Pandora* ist es, daß das Spiel der Mächte die Einigung vorsehe und zulasse. In jenen *famosen* (wir sind Goethe für das scherzende Wort dankbar) Versen Epimeleias drückt sich der ungeheure Verzicht des *Iphigenie*-Dichters aus:

> *Sternenglanz, ein liebereich Betheuern,*
> *Mondenschimmer, liebevoll Vertrauen,*
> *Schattentiefe, Sehnsucht wahrer Liebe . . .* (524—26.)

Göttliche Überwelt und dämonischer Eros stehen unverbunden nebeneinander; das vermittelnde Wort fehlt[16]. Das mächtige, *holde* Wort, das — selbst wenn es ein *Lebewohl* ist — ein Trauer- in ein Freuden-Spiel zu wandeln vermag: das menschliche Wort stellt im Festspiel die Verbindung nicht mehr her; nur die Hoffnung auf das Wunder bleibt.

Damit, so sollte man glauben, wäre nun dem Dichter das Handwerk gründlich gelegt. Und doch: was wir hier mühsam exegetisch darzustellen versucht haben, das schafft der Dichter gewissermaßen in drei Zeilen. Die Sprache kann das

[16] Hier also weiche ich von Hankamers Deutung dieser Verse (a.a.O., S. 163ff.) ab. Hankamer betont den betrachtenden menschlichen Geist, der „zwischen Kosmos und Mikrokosmos . . . spielend und wissend eine Beziehung herstellt". Wie sehr das auch auf Goethes Altersstil im allgemeinen zutreffen mag, das Wesentliche an dieser Stelle scheint mir doch darin zu liegen, daß die Sprache als solche diese Beziehung herzustellen nicht imstande ist.

Geschehene in gültige Formen fassen, in ihrer Gestalt den Zerfall der Welt spiegeln; ja sie kann, wie wir gesehen haben, ihre eigene Machtlosigkeit machtvoll und unvergeßlich Wort werden lassen. Die Sprache des *Prometheus* unternahm, die Welt als Bild des titanischen Sprachschöpfers zu schaffen und verstummte am Mangel des Gegen-standes. Die Sprache der *Iphigenie* glaubte, die Zweideutigkeit des göttlichen Willens klären und das Bild der Gottheit im Menschen aufdecken zu können — und wohl selten erfuhr ein Glaube schönere Rechtfertigung; doch in den Erschütterungen der Jahre 1805—1807 zerbrach sie an Erscheinungen, die sie nicht bezwingen konnte. Die Sprache der *Pandora* will „nur noch“ Abbild sein eines unbegreiflichen, „unmenschlichen“ Spiels. Eben darum also ist Goethe *gedrungen*, sie so willkürlich zu handhaben; wie die Mächte muß er souverän walten, damit aus seinem machtvollkommenen Spiel ein Abbild des Lebens erwachse. Genau darin ist das Abbild so treu, daß es so unerhört „künstlich“ ist; genau dadurch so ernst, daß es eigenwilliges Spiel ist. Indem er gezwungen wird, allen Ansprüchen auf das Urschöpfertum des Prometheus, die humanistische Menschheitsadelung der Iphigenie zu entsagen, wird der Dichter frei.

Und als wäre damit der Ironien nicht genug, krönt sie Goethe noch mit einem Spaß. In *Prometheus* ist Pandora das Geschöpf, die Tochter des Titanen; im Festspiel ist sie Geschöpf der Götter. Das Fragment schließt mit der trotzigen Absage an Zeus, *Pandora* mit dem Rat zur frommen Ergebung:

Merke:
Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissen's droben.
Groß beginnet ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk; die laßt gewähren! (1080—85.)

Der größtmögliche Abstand trennt die beiden Werke — allein: auch die späte „Pandora“ ist ja Tochter und Geschöpf Goethes. Das Stück stellt nicht nur ihre Wiederkunft dar; es ist auch ihre Wiederkunft in Goethes Schaffen. Und wenn Eos sagt:

Manches Gute ward gemein den Stunden;
Doch die gottgewählte, festlich werde diese! (1046—47)

so erinnern wir uns, daß nicht nur die Stunde im Stück, sondern auch die des Stücks gemeint ist: *Pandora* ist ja nicht nur ein Festspiel, sie stellt auch eins dar. Indem der Dichter gedrungen ist, das Sprachwerk zum Abbild der Schöpfung zu „erniedrigen“, ist er gleichermaßen gedrungen, sich selbst zum Abbild des Schöpfers zu „erhöhen“. Epimetheus sollte erst im zweiten Teil zu den Göttern erhoben werden; Goethe aber ist schon unter ihnen. Die *gottgewählte Stunde* ist

die seine, das *gottgesandte* Geschöpf ist das seine — *ist doch ein Vater stets ein Gott.* So sind Ausgang und Ziel, wie beim Umsegeln der Welt, der gleiche Punkt und doch zwei ganz verschiedene. Der ausfahrende Titan beanspruchte die Identität von Wort und Gegenstand, Dichter und Gott; der Heimkehrer — nennen wir ihn Mensch oder Gott? — weiß sie; weiß, was es bedeutet an Triumph und Verzicht, erfahren zu haben, daß die Sprache ist, was sie darstellt. Und wenn uns Zuschauern, uns „Gründlingen" solch eine Seefahrt abenteuerlich vorkommt, wenn uns *unten* solche Sprache fremd und unverständlich anmutet, dann müssen wir uns eben merken, was Eos den Prometheus merken heißt:

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissen's droben.

und den Olympier gewähren lassen in seinen sublimen Späßen, in der Hoffnung, daß er uns so zum ewig Guten und Schönen leitet.

Die mittelalterliche Tragödie in England.

Von

Johannes Kleinstück (Hamburg).

Auch das Mittelalter hat Tragödien produziert: zwar keine tragischen Bühnenspiele, sondern Erzählungen; aber diese Erzählungen hießen Tragödien, denn für das Mittelalter war nicht die Form, sondern der tragische Gehalt wichtig. Eine Tragödie stellte einen plötzlichen Glückswechsel dar, wie man aus der *Consolatio* des Boethius wußte: *Quid tragoediarum clamor aliud deflet nisi indiscreto ictu fortunam felicia regna vertentem?*[1] Geoffrey Chaucer, der Boethius übersetzt und offenbar sehr verehrt hat, ließ den Mönch in den *Canterbury Tales* eine ähnliche Definition geben:

Tragedie is to seyn a certain storie,
As olde bookes maken us memorie,
Of him that stood in greet prosperitee,
And is yfallen out of heigh degree,
Into miserie and endeth wrecchedly[2].

Dieser Mönch erzählte der Gesellschaft der Canterbury-Pilger eine lange Reihe solcher Tragödien; und niemand weiß, wie lange er forterzählt hätte, wenn ihm nicht der Ritter plötzlich ins Wort gefallen wäre: soviel traurige Geschichten auf einmal konnte er nicht aushalten. Der moderne Leser, der die *Canterbury Tales* um des Vergnügens, und nicht um der Belehrung willen liest, wird dem Ritter dafür dankbar sein; aber das Urteil des Ritters hat es nicht vermocht, den Mönch Lydgate im 15. Jahrhundert davon abzuhalten, der Welt eine noch viel größere Zahl von Tragödien mitzuteilen, als Chaucers Mönch vorrätig hatte. Lydgate schrieb sie auf Wunsch seines Patrons, des Herzogs Humphrey von Gloucester; er stützte sich auf die französische Übersetzung von Boccaccios in lateinischer Prosa geschriebenem Buch *De casibus virorum illustrium*. Dabei schloß sich Lydgate ausdrücklich an Chaucer an; er wurde seinerseits im 16. Jahrhundert fortgesetzt von einigen englischen Autoren, die im *Mirror for Magistrates* Tragödien aus der englischen Geschichte erzählt haben. Daß der *Mirror* auf das entstehende elisabethanische Drama gewirkt hat, kann heute nicht mehr bezweifelt werden; es gibt also eine aus dem Mittelalter stammende Tradition der tragischen Dichtung, die das Wiedererstehen der dramatischen Tragödie in der Renaissance bestimmt hat[3]. Der moderne Leser wird vielleicht geneigt

[1] Boethius, *De consolatione philosophiae* II pr. 2.

[2] Chaucer, ed. F. N. Robinson, 1933. Vgl. *Canterbury Tales* VII, 1970ff. Für die Definition der ma. Tragödie vgl. ferner W. Cloetta, Beiträge zur Lit.gesch. der Ma. u. d. Ren., 1890, Bd. 1 Kap. 1.

[3] Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, ed. H. Ziegler, Augsburg 1555. Lydgate, *The Fall of Princes*, ed. H. Bergen, 1924 (EETS). *Mirror for Magistrates*, ed. L. B. Campbell, 1938.

sein, das negative Urteil des Chaucerschen Ritters auf alle diese Verstragödien auszudehnen; jedoch sind vergangene Jahrhunderte anderer Meinung gewesen. Der mittelalterlichen Tragödie kann eine gewisse historische Bedeutung nicht abgesprochen werden; besonders Lydgate hat seine Zeitgenossen und das auf ihn folgende Jahrhundert — wie der *Mirror for Magistrates* beweist — beeindruckt; und so haben moderne Gelehrte versucht, seine geistesgeschichtliche Stellung zu erkennen. F. Brie sah in ihm den ersten Engländer, der die renaissancehaften Ideale des Patriotismus und Heroismus feiert; nach H. H. Glunz hat er für die englische Dichtung das Tragische „wahrhaft entdeckt"; nach W. F. Schirmer hat er die „Gußform" geschaffen, die Shakespeare in seinen Historien verwendete. Glunz und Schirmer — die Meinung Bries interessiert uns in diesem Zusammenhang nicht — sind offenbar von W. Farnham abhängig, dessen Buch „The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy" die beste Darstellung der oben skizzierten Tradition gibt. Farnham sieht in der mittelalterlichen Tragödie eine Variation des *Ubi sunt*-Themas: eine Lehre über die Unbeständigkeit weltlicher Größe und menschlichen Glücks. Lydgates Bedeutung liegt für ihn darin, daß er die Verantwortung des Menschen für einen Sturz stärker betonte als Chaucer, der in — wie Farnham meint — mehr mittelalterlicher Weise die Irrationalität der Fortuna beklagte. Bei Lydgate ist der Mensch nicht nur Objekt der Fortuna, sondern auch handelndes und so schuldiges Subjekt. So kommt dem Handeln des Menschen eine größere Bedeutung zu, und das ist — nach Farnham — ein stärkeres Maß von Weltlichkeit, als wir es in den rein mittelalterlichen Tragödien Chaucers finden. Brie und Farnham, und mit ihnen Glunz und Schirmer, stimmen im Prinzip darin überein, daß Lydgates Tragödien eine Etappe auf dem Entwicklungsgang zur Renaissance darstellen[4].

Es muß verwundern, daß Lydgate, dessen Mittelmäßigkeit als Denker und Dichter unverkennbar ist, eine solche Position in der Entwicklung des Geistes einnehmen soll. Beim Lesen wirkt Lydgate ebenso vergangen und mittelalterlich, wie Chaucer „modern" — wenn auch nicht in seinen Tragödien, so doch in den meisten seiner *Canterbury Tales* sowie in dem ausdrücklich als *Tragedie* bezeichneten Roman von *Troilus und Cressida*. Aber was schon Dryden und Pope an Chaucer bewunderten — das also, was ihn „modern" macht — scheint seinen unmittelbaren Nachfolgern entgangen zu sein, während sie Lydgates krude Didaktik schätzten. Liegt seine Bedeutung vielleicht gerade in seiner Mittel-

[4] F. Brie in Englische Studien 64; H. H. Glunz, Shakespeares Staat, 1940, vgl. p. 77; W. F. Schirmer, Glück und Ende der Könige in Shakespeares Historien, 1954; W. Farnham, The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy, 1936. Farnham sagt, Lydgate sei weltlich insofern, als er von einem moralischen Eifer getrieben sei, die Schuld des Gestürzten zu suchen. Lydgates „attachment to the world . . . was that of the impatient moralist ardently desiring, and finding, retribution for sinners here and now rather than in the hereafter, a wordliness separate from the wordliness of sensuous attachment, but wordliness nevertheless" (vgl. p. 162). Wenn Glunz Lydgate zum „Entdecker" des Tragischen in England macht, schließt er sich dabei an Farnham an, geht jedoch weit über dessen vorsichtige Formulierungen hinaus. Schirmer sagt im Wesentlichen dasselbe wie Farnham, dessen Buch er allerdings nicht zu kennen scheint; vgl. aber unten, Anm. 53.

mäßigkeit? darin, daß er genau das sagte, wofür man sich damals interessierte? daß er die Moral gab, die man hören wollte? und nicht darin, daß er Neues brachte? Tatsächlich ist nichts von dem, was Lydgate erzählt und lehrt, in irgendeinem Sinne neu. Sein Thema war der *Fall der Fürsten*: *The Fall of Princes*, damit also die Unsicherheit der weltlichen Macht, und die Übermacht der Fortuna. Dieses Thema schmückte er mit moralischen Lehren aus und warnte vor den Sünden, die im Verein mit Fortuna den Fall verursacht hatten[5]. An solchen Gedanken war man schon seit dem 13. Jahrhundert — mindestens — interessiert, und bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts hört die Beschäftigung mit dem Problem der Fortuna nicht auf. Um Lydgates *Fall of Princes* und den daran sich anschließenden *Mirror for Magistrates* zu verstehen, muß man vom spätmittelalterlichen Fortunaproblem ausgehen. Es wird sich dabei zeigen, daß die Grundgedanken beider Werke teilweise bereits im 13., sicher aber schon im 14. Jahrhundert gedacht wurden.

Dem spätmittelalterlichen Betrachter erschien die Welt nicht immer als eine festgefügte, rational begründete, und rational zu erkennende Ordnung, sondern oft genug als ein planloses Durcheinander von Glück und Unglück, Größe und Sturz. Für diesen Sachverhalt glaubte man die Erklärung darin zu finden, daß die launische Göttin Fortuna — vielleicht mit Billigung Gottes — die Welt regiere. Fortuna war gleichgültig gegenüber menschlichen Werten und Ordnungen:

ele ne prise pas un pomme
Tricherie ne leiauté,
Ne vil estat ne reiauté,
Anceis s'en jeue a la pelote
Comme pucele nice et sote . . .[6].

Begreiflicherweise war man über diesen Zustand nicht erfreut; man beschimpfte Fortuna und klagte sie an: so nennt sie Lydgate genau wie der *Mirror Fals Fortune*[7]; aber alles Klagen half nichts, denn Fortuna war übermächtig; das wußte Lydgate so wie die Helden des *Mirror*, wo z. B. Lord Salisbury die Fortuna als Grund seines Unheils bezeichnet[8].

Die Erschütterung über die Macht Fortunas wird zur Klage überhaupt; die Menschen, die Fortuna zum Opfer fielen, klagen, aber auch die, welche von tragischem Schicksal erzählen:

I wol bewayle in maner of tragedie . . .

[4] Zum Problem der Fortuna vgl. hauptsächlich H. R. Patch, The Goddess Fortuna in Medieval Literature, 1927.
[5] *Roman de la Rose*, ed. E. Langlois, 1914; vgl. 6554ff. (SATF).
[6] Vgl. Lydgate, *Fall* IV, 2857ff.
[7] Vgl. *Mirror*, Tragedy 9, 82f.: *O Fortune, Fortune, cause of all distresse . . .*

beginnt Chaucers Mönch seine Erzählung[9], woraus wir deutlich genug sehen, daß die, oder eine Aufgabe der Tragödie das Klagen ist; die Tragödie ist *flebilis*[10]. Das Klagen über die Fortuna klingt noch im *Mirror*, wo Sackville in seiner *Induction* berichtet, er habe die Göttin *Sorrow* getroffen, deren von der Vorsehung bestimmtes Amt es sei, die Unbeständigkeit der Welt zu beklagen . . .

> . . . *the drery destinie*
> *And luckless lot for to bemone of those,*
> *Whom Fortune in this maze of miserie . . . chose*[11].

Die Bedeutung dieses Klagens müssen wir uns einen Augenblick klarmachen. Wer über den Sturz des Mächtigen klagt, sieht in Macht und Reichtum, kurz: dem irdischen Glück, einen gewissen Wert, in der Klage spricht sich also eine Art von Weltlichkeit aus. Der Mensch will Glück, und will das Glück beständig; die Fortuna stört ihn in seinem Bestreben. Und das ist nicht so, wie es sein sollte. Hinter der Klage verbirgt sich ein Zweifel an der gerechten Weltordnung. Kann man glauben, daß Gott die Welt mit Vernunft und Gerechtigkeit regiert, wenn man immer erleben muß, wie planlos und ungerecht Fortuna wütet? Boethius, der für das Mittelalter Autorität war, ist solchen Zweifeln nahe, er gibt sie freilich auf, als er, von der Philosophie belehrt, Einblick in die Welt und Gottes Ordnung gewinnt; Chaucer läßt seinen Palamoun anklagende Worte aussprechen, die einer völligen Verzweiflung nahekommen[12]. Soweit wagten sich weder Lydgate noch die Autoren des *Mirror*.

Aber man versuchte die Klagenden zu trösten, indem man ihnen die Wertlosigkeit irdischen Besitzes vor Augen führte. Gerade die Tatsache, daß irdisches Glück ohne Dauer ist, konnte lehren, wie wertlos das ist, was man normalerweise erstrebt; so hatte gerade die *Fortune parverse et contraire* eine erzieherische Funktion. Diese Gedanken finden wir im *Rosenroman*[13], der sich dabei wieder auf Boethius stützt; wir finden ihn noch im *Mirror*, wo die *Sorrow* im Anschluß an ihre obenzitierten Worte sagt, Fortuna habe deswegen die Unglücklichen gestürzt, damit *Thou mayest soon deme no earthly ioye may dure*. Dieser Einsicht hat sich auch Lydgate nicht verschlossen[14], und Lord Percy im *Mirror* zieht das Fazit aus seinem Schicksal:

> *No worldly welth is ought but doubtful labour*[15].

[9] *Cant T* VII, 1991.

[10] *De casibus*, p. 19: *Flebliles . . . tragoedi.* Zu Beginn seines Buches sagt Boccaccio, er wolle *flebiles casus* erzählen.

[11] *Mirror*, Sackville's Induction, 171ff.; vgl. auch Lydgates Klage über Alcibiades, III, 3683ff. Boccaccio entschuldigt Alcibiades, obwohl A. selbst seinen Sturz verschuldet hat, vgl. op. cit. pp. 79/81.

[12] Vgl. *Cant T* I, 1302ff.

[13] *Rosenroman* 4845ff., unter ausdrücklicher Beziehung auf Boethius. Vgl. auch E. Deschamps, ed. le Marquis de Queux de Saint-Hilaire, 1878ff. (SATF), Ball. CXC: wer Boethius kennt und edel ist, verachtet die weltlichen Güter. Ähnlich in Ball. MCXXXIV.

[14] Hinweise darauf finden sich bei Lydgate überall, vgl. schon den Prolog zum *Fall*.

[15] *Mirror*, Trag. 7, 4, unter Berufung auf Seneca, der schon im *Rosenroman* (vv. 6180ff.) und bei Chaucer zusammen mit Socrates als Vorbild erscheint (vgl. Chaucers Ballade *Fortune*, v. 17).

Der Mensch lernt die wahren Güter kennen, die in ihm selbst oder im Himmel sind, Sokrates und Seneca werden seine Vorbilder; er lernt Geduld und Selbstgenügsamkeit. Die *Sufficance* predigt der *Rosenroman*, Chaucer und noch *Shore's Wife* im *Mirror*[16]: wer auf Reichtum verzichtet und im niedrigen Stande bleibt, oder allgemein mit seinem Stand zufrieden ist, entgeht den Schlägen Fortunas[17].

Damit aber tritt unsere Betrachtung in ein neues Stadium. Fortuna ist nicht mehr, wie es zu Anfang schien, rein negativ, da sie ja zur Erkenntnis führt; und sie ist auch nicht mehr allmächtig. Wie Jean de Meun in den eingangs zitierten Versen sagt, ist niemand vor Fortuna sicher, arme Leute und Könige sind ihr in gleichem Maße ausgeliefert; am Beispiel des Sokrates aber zeigt er, wie man sich bewahren kann. Das ist natürlich ein Widerspruch; aber weder Jean de Meun, noch Boccaccio, Lydgate oder die Autoren des *Mirror*, haben sich an solchen Widersprüchen gestoßen, Boccaccio lehrte in seiner Fabel von *Paupertas und Fortuna*[18], wie man frei und sicher bleiben kann: die Armut, wenn auch rumpig und elend aussehend, braucht die im stolzen Gewande prunkende Fortuna nicht zu fürchten, ja nicht einmal zu respektieren; denn die Armut hat auf die Güter der Welt verzichtet und so die Welt gewonnen, Fortunas Drohungen gleiten an ihr ab; ein Zweikampf zwischen beiden beweist, daß die Armut stärker ist. Der Arme ist nach Boccaccio frei und mächtig; wobei es im Wesentlichen darauf ankommt, daß man sich selbst in Gewalt hat und nicht seinen weltlichen Gelüsten nachgibt. Chaucer trotzt in seiner Fortuna-Ballade der Glücksgöttin ähnlich wie Boccaccios Paupertas, denn er hat, indem er sich das Licht der Vernunft bewahrt, Herrschaft über sich selbst[19]. Genügsamkeit, Selbstbeherrschung und schließlich, was im Grunde dasselbe ist, Selbstkenntnis geben wahre Sicherheit:

Ful wys is he that kan hymselven knowe

[16] *Rosenroman* 4977ff., Chaucers *Fortune* 15; *Shore's Wife* lehrt wie viele andere Helden des *Mirror* die gleiche Moral (Trag. 25).

[17] Vgl. das Lob der Armut bei Boccaccio, pp. 25/6: ... *tu sola naturae leges observas* ...; entsprechend Lydgate, *Fall* I, 6127ff.: *O thou povert ... wich that kepest the lawes of nature* ... Wer also nach Reichtum und Größe strebt, handelt unnatürlich. Damit verträgt sich schlecht die Meinung von Glunz, der über Lydgate sagt: „Dieser große Mensch [scil. der Lydgatesche Held] ist groß durch das, was die Natur in ihm angelegt hat" (op. cit. p. 80). Gerade das Steigen-wollen, das Streben nach Macht und Reichtum, erscheint bei Lydgate als etwas Unnatürliches. An einer Stelle durchbricht Boccaccio diese Moral (zu Alcibiades, vgl. pp. 82/3), aber gerade hier folgt ihm Lydgate nicht. Vgl. dazu Bergens Kommentar zu Lydgate, *Fall* III, 3627ff. Farnham, op. cit. pp. 100ff., weist mit Recht auf diesen Abschnitt bei Boccaccio hin. Boccaccios Verteidigung des Alcibiades, und damit des aktiven, hochstrebenden Lebens, steht mit seiner übrigen Philosophie im Widerspruch; weist aber, wie Farnham betont, auf eine tiefere Konzeption des Tragischen hin, die erst bei Shakespeare realisiert wird.

[18] *De casibus*, p. 60, entspr. Lydgate, *Fall*, III, 1ff. Die weltüberwindende Kraft der Armut gehört zu den konstanten Themen der ma. Literatur; es muß aber auffallen, daß Boccaccios Auffassung der Armut kaum christlich ist.

[19] Chaucer, *Fortune*, 9ff.: *Yit is me left the light of my resoun ... no force of thy reddour To him that over himself hath the maystrie! My sufficaunce shall be my succour; For finally Fortune, I thee defye.* Es bedarf vielleicht kaum eines Hinweises darauf, daß auch diese Form der Selbstbeherrschung etc. nicht christlichen Ursprungs ist. Das Fortunaproblem stammt aus der Antike. Vgl. z.B. Seneca, Epistel 74 u. 98: *valentior enim omni fortuna animus est.*

sagt Chaucers Mönch. Dementsprechend meint Lydgate, daß Fortuna diejenigen stürze, die sich selbst nicht kennen[20].

Damit ist implicite gesagt, daß die *Gestürzten* selbst an ihrem *Fall* schuldig sind[21]. Wenn der Mensch fähig ist, sich vor der Macht Fortunas durch intellektuelle Einsicht zu bewahren, dann ist er selbst an seinem Unglück schuldig: und nur Verblendete — *gens aveuglée*[22] nennt sie der *Rosenroman* — können meinen, es lohne sich, nach Macht und Reichtum zu streben. Aber es gibt immer wieder solche Toren, die sich von weltlichem Glanz verblenden lassen, obwohl doch Erfahrung und Erkenntnis lehren, daß der Aufstieg den Fall nach sich zieht, und daß man glücklich bleibt, wenn man mit seinem Stande zufrieden ist. Immer wieder steigen die Menschen, symbolisch gesprochen, auf das Rad Fortunas, sie verfallen dabei dem Laster der *Superbia* oder der *Presumptio*, ein Laster, das, nach allem was die Tragödien lehren, unweigerlich zum Sturz führt. Stolz war, wie jedermann weiß, die Sünde Luzifers, mit dem Chaucers Mönch die Reihe seiner Tragödien beginnt; Stolz war, in der speziellen Form des Ungehorsams, der Grund für den Fall Adams, den Boccaccio und Lydgate als erste ihrer Tragödien erzählen[23]. Allein auf Grund dieser ursprünglichen Sünde kam Fortuna in der Welt zur Herrschaft. Dem Stolz verfallen waren nach Chaucers Mönch Nebukadnezar, Belsazar, und Nero[24], sowie zahllose tragische Helden Lydgates und des *Mirror*. Am schlimmsten ist es dabei, meint Lydgate, wenn arme Leute, die eigentlich in einen niedrigen Stand gehören, nach Würden streben, die ihnen nicht zukommen; niemand ist so schlimm wie ein hochgestiegener Bettler: *Ther is noon so proude, pompous nor elaat* — aber *elaat* kann jeder sein, der sich auf dem Gipfel des Glückes wähnt und meint, es würde immer alles gut bleiben[25]. Speziell dieses Vertrauen auf die Dauer des Glücks ist Anmaßung: *Presumptio* oder *Surquedrie*, ein Laster, daß eventuell in der Form der Unachtsamkeit auftritt. So fällt Alcibiades, dem weder Lydgate noch Boccaccio eine besondere Schuld nachweisen, nur deswegen, weil er nachlässig ist; wohingegen die stolze Unachtsamkeit von Chaucers Belsazar sich als schwere

[20] *Cant T* VII, 2139; Lydgate, *Fall* I, 68: Fortuna stürzt die Großen, dabei vornehmlich solche *as koude hemsilff nat knowe*. Dasselbe z.B. *Mirror*, Trag. 27, 134.

[21] Boccaccio zieht aus der Fabel von *Paupertas und Fortuna* die logische Konsequenz, daß alle Stürzenden selbst an ihrem Sturz schuldig sind. Lydgate folgt ihm dabei, unbekümmert darum, daß er früher behauptet hat, daß es keine Freiheit in der Welt gäbe; vgl. *Fall* I, 782. Demgegenüber heißt es dann wieder VII, 403ff., daß jede Sünde freiwillig sei, niemand muß sündigen.

[22] *Rosenroman* 5029. Von Verblendung ist sowohl bei Lydgate wie im *Mirror* häufig die Rede.

[23] Es lassen sich unmöglich alle Stellen aufzählen, an denen im *Mirror*, bei Lydgate und in *De casibus* von *Superbia* als Grund des Sturzes die Rede ist. *Superbia* erscheint oft zusammen mit *Presumption* oder *Surquedrie*. Vgl. z.B. *Mirror*, Trag. I, 96; II, 49; III, 76. *Fall* I, 570, 673; VII, 2563ff. Boccaccio legt in sein Werk immer wieder Diatriben gegen *Superbia* (*In superbos*) ein, die erste auf p. 8. Dafür, daß Fortuna erst nach Adams Fall mächtig wurde, vgl. Boccaccio, p. 5; ähnlich Lydgate, *Fall* I, 68.

[24] *Cant T* VII, 2159, 2223, 2520.

[25] Lydgate, *Fall* V, 555; vgl. *Cant T* VII 2167; sowie Boccaccio, op. cit. p. 21: Priamus war *elatae mentis*.

Verschuldung zeigt, denn er fürchtet in seinem Stolze Gott nicht mehr und wird deswegen mit dem Verlust seiner Herrschaft bestraft[26]. Die Lehre, die man daraus ziehen kann und sollte, ist die, daß der Fortuna nicht zu trauen ist, daß man aufmerksam und gottesfürchtig bleiben muß, auch wenn man Erfolge gehabt hat. Das Laster des Stolzes ist ein Mangel an intellektueller Einsicht, und dieser Mangel ist schuldhaft, da dem Menschen an sich die Fähigkeit zur Erkenntnis gegeben ist. Fortuna begeht durchaus keinen Fehler, wenn sie die Stolzen von ihren Thronen stürzt, denn sie tut dabei nichts anderes als das, was Gott selbst manchmal vollbringt[27]. *Superbia* ist Schuld, die ihre verdiente Strafe findet. Es gibt noch andere Vergehen, die immer bestraft werden; Lydgate mahnt, im Anschluß an Boccaccio, die Fürsten zur Gerechtigkeit und warnt sie davor, ihr Volk zu bedrücken; im *Mirror* wird die gleiche Moral verkündet[28]. Gefährlich ist es auch, wenn sich ein Fürst dem Laster der Unzucht ausliefert; Chaucers Samson fällt deswegen, weil er sein Herz an eine Frau gehängt hat[29].

Damit ist das Problem der Fortuna wieder in ein neues Stadium gerückt. Zunächst lernten wir Fortuna als unüberwindliche und launische Herrscherin der Welt kennen, deren planloses Walten zu Klage und Zweifel Anlaß gibt; dann erfuhren wir, daß man sich vor ihr durch Einsicht und Selbstbeherrschung schützen kann: woraus sich zwangsläufig ergibt, daß der Sturz des Mächtigen eine Schuld voraussetzt. Damit ist die göttliche Weltordnung, die Gerechtigkeit, wiederhergestellt; Fortuna ist nichts anderes als ein symbolischer Ausdruck der Tatsache, daß jede Schuld ihre Strafe findet. Diese Erkenntnis aber kann noch einen Schritt weiter führen: man braucht gar nicht an die Existenz der Fortuna zu glauben — ja, man darf nicht an sie glauben: *it is nat she, that princes gaff he fall, But vicious living*, sagt Lydgate einmal, und er verbietet an einer anderen Stelle, überhaupt von Fortuna zu sprechen: unbekümmert darum, daß er anderswo ihre Macht zu fürchten lehrt[30].

[26] Boccaccio, op. cit. p. 80. Alcibiades glaubte *stabilem sibi fundasse fortunam*, deswegen war er *securus*. Chaucer, *Cant T* VII, 2183. Vor Sicherheit — dem Wahn des Sich-ungefährdet-glaubens — warnt besonders häufig der *Mirror*, vgl. z.B. Trag. 24, 220ff.

[27] Stolz geht zusammen mit Blindheit und ist Torheit: vgl. z.B. Boccaccio, op. cit. p. 8. *In superbos. O miseri. O caesa obfuscati caligine, qui dum vos ipsos ignoratis, elatos in Deum tollite oculos* . . . Entsprechend Lydgate I, 1282ff. Ähnliches findet sich natürlich auch im *Mirror*, wo wir erfahren, daß stolz sein heißt, die Vernunft (*reason*) der Leidenschaft (*will*) zu unterwerfen, vgl. Trag. I, 90. Von dieser Torheit will Boccaccio (genau so wie seine Schüler) befreien; deswegen führt er an Beispielen vor, daß Stolz zum Untergang führt. Die didaktische Tendenz aller dieser Werke steht außer Frage. — Im Verein mit Fortuna oder allein stürzt Gott den Sünder etwa bei Chaucer, *Cant T* VII (Nebukadnezar und Belsazar), bei Lydgate I, 1208, 3143, u.ö.; im *Mirror* z.B. Trag. 33, 365ff.

[28] Boccaccio, op. cit. pp. 36/37, Lydgate (II, 820ff.) schwächt den Gedanken etwas ab, ist aber, genau so wie die Autoren des *Mirror* (vgl. hierzu Miss Campell's Einleitung) davon überzeugt, daß Könige ihr Volk nicht bedrücken und nicht nach Tyrannis streben dürfen. — Wie Schirmer (Glück und Ende, p. 16) bei Lydgate „absolutistische Auffassungen" vom Königtum finden will, wird nicht ganz klar. Gewiß äußert sich Lydgate oft verächtlich über das Volk, aber das tut auch Boccaccio.

[29] Vgl. z.B. Lydgate, *Fall* III, 1569ff.; Chaucer, *Cant T* VII, 2015ff.

[30] *Fall* I, 41ff.; IX, 3527ff.

Im *Mirror for Magistrates* zeigt sich die gleiche Inkonsequenz. Mehr als einmal wird, wie wir gesehen haben, die Fortuna wegen ihrer Unzuverlässigkeit beschimpft; dessenungeachtet aber erklärt Jack Cade, *our lusts and wills our evils chiefly warke*[31]: denn wir Menschen haben die Vernunft, um dem Einfluß der Sterne zu widerstehen; was wir Fortuna nennen, ist nur unsere eigene Torheit, die uns an die Welt bindet. Fortuna wäre demzufolge nichts anderes als eine törichte Verfallenheit an die Welt und ihre niedrigen Freuden und Güter. Der Gedanke ist weder von Lydgate noch von den Autoren des *Mirror* zum ersten Male im Mittelalter gedacht worden. Zwar begegnen wir ihm nicht in dieser scharfen Formulierung in den Tragödien des Chaucerschen Mönchs, aber in seinem tragischen Roman von *Troilus und Cressida* hat Chaucer gezeigt, was sich in den Tragödien des Mönchs andeutet: daß der Mensch mindestens mitverantwortlich an seinem Unheil ist[32]. Chaucers Zeitgenosse Gower aber erklärte ausdrücklich, was Jack Cade im *Mirror* als Erkenntnis ausspricht: daß es Fortuna eigentlich nicht gibt, sondern die Menschen selbst ihr Glück und Unglück verursachen:

The man is overal
His owne cause of wel and wo.
That we Fortune clepen so
Out of the man himself it groweth[33].

Die eben angestellten Betrachtungen haben gezeigt, daß die Gedanken Lydgates und des *Mirror* bereits im 13., mindestens aber im 14. Jahrhundert zu finden sind. Sie begegnen uns im Zusammenhang mit dem Fortunaproblem, das, wie man sagen kann, vom *Rosenroman* bis zum *Mirror for Magistrates* gleichbedeutend geblieben ist. Wir finden in diesen Jahrhunderten die gleichen Aussagen über Fortuna und die gleichen Ratschläge, ihr zu begegnen; wir finden ihre Macht und sogar Allmacht betont und zugleich die Lehren, wie man sich vor dem, was gelegentlich als Allmacht erscheint, hüten kann; wir finden also auch die gleichen Widersprüche. Grundsätzlich bewegt sich noch der *Mirror*, genau so wie Lydgate, auf den gleichen Bahnen, die das Denken des 13. und 14. Jahrhunderts abgeschritten hatte. Die mittelalterlichen Tragödien entstammen also dem ohne Frage spezifisch mittelalterlichen — mindestens: spätmittelalterlichen — Erlebnis der Fortuna: der Unsicherheit der Welt. Lydgate und die Autoren des *Mirror* bringen nichts Neues, sondern sind wesentlich der Tradition verhaftet.

Die oben erwähnte These Farnhams, daß Lydgate durch ein starkes Insistieren auf der menschlichen Schuld und Verantwortung einen Fortschritt auf

[31] *Mirror*, Trag. 12ff.

[32] H. R. Patch, Troilus on Predestination, JEGP XXVII, p. 319ff.

[33] Gower, ed. Macaulay, 1901. 1. Band *Vox clamantis*. 2. u. 3. Band *Confessio amantis*. 4. Band *Mirour de l'omne* (= *Speculum meditantis*). (Zitiert hier: *Vox*, *Conf. am.*, *Mirour*.) Vgl. *Conf. am.* Prolog, 548ff.; dasselbe *Vox* II, 4. Farnham (op. cit. p. 158) zitiert aus *Conf. am.*, zieht aber keine Konsequenzen für seine Theorie.

die Weltlichkeit der Renaissance darstelle und somit der elisabethanischen Tragödie näherstehe als die reine Mittelalterlichkeit Chaucers, ist auf diese Weise sehr fragwürdig geworden. Denn ist Chaucer in den Tragödien des Mönchs dadurch spezifisch mittelalterlich, daß er die Verantwortung des Menschen weniger betont als Lydgate? Es ist wahr: Chaucer geht in ihnen mehr auf das Klagen, er betont die allgemeine Unsicherheit der Welt; aber die Meinung, daß alles sublunare Geschehen den Launen der blinden Glücksgöttin hilflos ausgeliefert sei, entspricht doch dem mittelalterlichen Denken nicht durchweg. Gerade die Klage, gerade der Schrecken über diese Göttin zeigt, daß ihre Herrschaft nicht dem entspricht, was man erwartete. Wir können, ohne der Gefahr einer raschen Verallgemeinerung zu erliegen, sagen, daß im Mittelalter die Welt als eine Ordnung konzipiert wurde, und daß deswegen Fortuna als eine Anomalie erschien: daher die schon so früh nachweisbaren Bemühungen, sie wegzuinterpretieren und den Menschen als verantwortlich hinzustellen. Die Tatsache, daß die Welt keine Sicherheit verspricht, wirkte beunruhigend, und man suchte sie zu erklären. Viel eher als Chaucer, der die Macht der Fortuna beklagt, entspricht Gower dem „offiziellen" mittelalterlichen Denken, wenn er sagt, Fortuna sei nur das, was der Mensch selbst verursache. Thomas von Aquin z.B. will nicht einmal von Fatum sprechen, geschweige denn von Fortuna[34]; wer an Fortuna glaubte, machte sich einmal des Polytheismus schuldig und zum anderen bezweifelte er die gerechte Ordnung Gottes. Innerhalb dieser Ordnung war es nicht mehr als selbstverständlich, daß nur die Schuld die Strafe nach sich zog. Diese Ansicht entspricht einmal dem natürlichen Moralinstinkt des Menschen und konnte zum anderen reichlich aus der Bibel bestätigt werden; deswegen ist sie im Mittelalter oft zu finden. Es genügt hier, wenn wir einige Beispiele anführen.

Wer zu unüberlegt schwört oder gar flucht, wird bestraft: *Vengeaunce shall not parten from his hous That of his othes is to outrageous*, Chaucer, *Pardoner's Tale* 649.

Jeder Mord findet seine Strafe: *Mordre wol out, that see we day by day*, Chaucer, *Nun's Priest's Tale.*

Grausamkeit führt zum Untergang: *Lo, wich a fall hath crualte*, Gower, *Confessio amantis* VII, 3288ff. (mit vielen Beispielen).

Stolz und Anmaßung führen zum Untergang: *But al upon his oghne wit He stant, til he fal in the pitt So fer than he can noght arise*, Gower, *Confessio amantis* I, 1883.

John of Salisbury weiß genau so wie die Autoren des *Mirror*, daß Tyrannen zu keinem guten Ende kommen: *Finis enim tirannorum confusio est.* Dafür sind Beispiele Caesar, Tiberius, Caligula, Nero, Vitellius, Domitian. Glücklich dagegen waren Nerva und Marc Aurel. *Policraticus* VIII, 19/21.

Genau wie John of Salisbury meint auch Gower, daß die Tugend immer ihren Lohn finde, und zwar schon auf der Erde; den Freigebigen z.B. belohnt Gott *with double grace*, indem er ihm den Himmel öffnet und auch *the worldes good*

[34] *Summa contra gentiles* III, XCIII.

gibt. *Conf. am.* V, 7712 ff. Sogar die Fortuna, deren Existenz Gower verschiedentlich abstreitet, ist den treu Liebenden günstig (*Conf. am.* VIII, 2013).

Wie sich aus diesen Beispielen zeigt, ist der Gedanke, daß Verdienst und Schuld ihren entsprechenden Lohn finden, und zwar schon in dieser Welt, keineswegs von Boccaccio und Lydgate neu gedacht worden. Das Mittelalter war wohl nur selten so an der Welt desinteressiert, daß es sie resignierend dem blinden Zufall überlassen hätte. Lydgates Denken ist in jeder Hinsicht traditionsgebunden, und wir kommen dieser Gebundenheit noch mehr auf die Spur, wenn wir uns einmal anschauen, wie die Laster aussehen, die bei ihm zum Sturz führen. Außer *coveitise*, *idilnesse*, *lecherie* ist es hauptsächlich der Stolz, die *Superbia*, die in allen ihren Spielarten — *presumpcioun*, *inobedience*, *ambicioun*, *veynglorie*, *surquedrie* — den Untergang der Mächtigen herbeiführt. Wie wir oben schon hörten, kam mit Adams Fall die Herrschaft der Fortuna auf; und Adam fiel aus *veynglorie*, *fals ambicioun*, *inobedience* und *coveitise*: mit der Ausnahme der *coveitise* sind das alles Spielarten der *Superbia*[35]. Daß es Spielarten der *Superbia* sind, wissen wir aus den mittelalterlichen Sündenspiegeln. Sie kannte ohne jede Frage auch Lydgate: auch wenn er sie nicht zitiert; die Bekanntschaft mit den sieben Todsünden dürfen wir bei einem Mönch des 15. Jahrhunderts ohne weiteres voraussetzen. Seine moralische Besessenheit, seine Leidenschaft, zu jedem Fall eine verursachende Sünde zu finden, erklären sich sehr einfach, wenn wir annehmen, daß er mit einem am Sündenspiegel geschulten Geist an die Abfassung seiner Tragödien heranging.

Zwar weiß jeder Kenner der mittelalterlichen Literatur von der Existenz dieser Traktate, aber weder Farnham noch irgendein anderer Kritiker scheint bemerkt zu haben, daß die Denkweise der Tragödie und des Sündenspiegels nahezu identisch ist. Wir müssen uns dem Hauptlaster der *Superbia* einen Augenblick zuwenden.

Sie steht am Anfang der Sünde überhaupt, chronologisch und ontologisch. Aus Stolz fielen Luzifer und Adam, und alle menschlichen Sünden lassen sich irgendwie auf den Stolz zurückführen. Der Stolze will sich nicht ein- und unterordnen, er will vielmehr auf eigenen Füßen stehen und glaubt es zu können. Aber das ist dem Menschen nicht möglich; er geht als *superbus* über die ihm als Mensch gesetzten Schranken, über das Maß, hinaus; er maßt sich etwas an, was er nicht tun kann. Kein Mensch nämlich kann auf eigenen Füßen stehen, da er ja abhängig ist von Gott, der Grund allen Seins ist. Mithin ist Stolz eine Abkehr vom Sein und eine Hinwendung zum Nichtsein: weswegen der Stolze notwendig scheitert. Das Nichtsein, zu dem man sich hinwendet, ist die Welt, die keine Dauer und Beständigkeit — darum kein wirkliches Sein — hat. Da aber alle Menschen von der Kirche über die Nichtigkeit der Welt, sowie über Gott als den Grund des Seins und überhaupt das vollkommene Sein belehrt werden, ist Stolz etwas Törichtes. Stolz kann nur der sein, der vor der Wahrheit seine Augen

[35] s. o. Anm. 23.

verschließt, also verblendet ist. So etwa lehrt das *Book of Vices and of Vertues*, eine englische Übersetzung der *Somme le Roi* des Frere Lorens[36]:

Pride ... was the first sinne and beginning of all evil. For pride departeth and dreketh first felashipe and ordre ... [Beispiel Luzifer] ... [the] *sinne of pride is wel perilous, for it blyndeth a man that he ne knoweth hymself, ne seeth not hymself.* [Besonders gefährlich ist diese Sünde für] ... *grete maistres, for they ne knoweth not ne seeth her evile deedes ne her folies, ne have no wit*[37].

Indem Superbia Verblendung, Nichtwissen und Narrheit (*folie*) ist, entspricht sie nicht dem Wesen des Menschen; der Mensch ist nicht von Natur aus stolz, sondern nur dann, wenn er nicht weiß, was er eigentlich will und braucht, wenn er also das wahre Glück mit dem scheinbaren verwechselt. Darum ist es die Aufgabe des Sündenspiegels, den Menschen zur Erkenntnis zu führen. Der Verfasser eines solchen Traktates setzt ipso facto voraus, daß Stolz, wie alle Sünden, im Grunde nichts als eine Verirrung, und daher heilbar ist. Er bemüht sich, mit Lehre und oft durch Beispiele zu beweisen, daß Stolz und Sünde überhaupt sich nicht lohnen; sie führen nicht zu dem, was man erstrebt. Der Lehrer wendet sich also an die Vernunft des Menschen, von der er Heilung erwartet. Daß die Sünden buchstäblich nur als eine Art Krankheit, also als etwas Unnatürliches gelten, können wir daraus sehen, daß etwa Chaucer in seiner *Person's Tale* Remedia gibt; ebenso stellt Gower in seinen Sündentraktaten den Lastern die Tugenden als Korrektive gegenüber[38].

Auch in den Tragödien sind *Superbia* und die Laster Verirrungen und Torheit. Demzufolge hat auch die Tragödie einen didaktischen Zweck: sie bemüht sich durch Beispiele zu beweisen, daß die Laster sich nicht lohnen, daß es besser ist, tugendhaft zu sein, sich mit dem gegebenen Lose zu bescheiden und nicht auf das

[36] Die hier zitierte englische Fassung ist herausgegeben von W. Nelson Francis, 1942 (EETS). Wie Francis in seiner Einleitung mitteilt, war das Buch des Frere Lorens in England in vielen Übersetzungen verbreitet, desgleichen auch in Italien. Boccaccio kannte ohne Frage derartige Traktate ebenso gut wie Lydgate und Gower.

[37] Thomas von Aquin (*Summa theol.* IIa IIae, CLXII) zitiert Isidor von Sevilla: ... *manifestum est quod superbia importat aliquid quod adversatur rationi rectae.* Demzufolge heißt also stolz sein, sich nach falschen Zielen orientieren. Dieses falsche Ziel ist die Welt, in der sich der Stolze auszeichnen will; die Welt ist deswegen falsch, weil sie keine Dauer hat; vgl. Thomas, *Summa theol.* Ia IIae, LXXXIV. Insofern kann der Stolze auch als verblendet bezeichnet werden, diese Blindheit nennt Thomas *caecitas mentalis*, sie hängt zusammen mit einer Verdunkelung der *visio intellectualis* und entsteht aus einem zu großen Interesse am Irdischen; vgl. *Summa theol.* IIa IIae, XV, 1. Solche Gedanken waren auch Gower durchaus vertraut; vgl. *Conf. am.* Prol 535ff. Zu Eingang des *Mir.* bezeichnet er die Sünde als das Nichts (*rien*): es ist klar, daß der, welcher sich dem Nichts zuwendet, scheitern muß. Den Stolz bezeichnet Gower öfter als *folie* = Torheit. Genau so schon im *Rosenroman* à propos Kyros, 6594ff.: *Mais fos ne veit en sa folie ... Cresus qui point ne s'umelie Touz pleins d'orgueil et de folie ...* Es ist dabei zu beachten, daß Chaucer seine Tragödie von Kyros wahrscheinlich aus dem *Rosenroman* übernommen hat; vgl. *Canterbury Tales* 2727ff., dazu den Kommentar von Robinson. — Die hier zitierte Stelle aus dem *Book of Vices* findet sich auf p. 11.

Wie ähnlich etwa Gower und die Autoren des *Mirror* über den Stolz denken, ergibt der Vergleich folgender Stellen. 1) *Conf. am.* I, 1907ff. (der Stolze, der von *Presumption* befallen ist): *al upon his oghne wit He stant til he fal in the pit So fer that he mai noght arise.* 2) *Mirror*, Trag. 33 (Wolsey): der Stolz ist Gott verhaßt, der Stolz läßt den Menschen sich auf einen gebrochenen Stab stützen und wähnen *To stand upright Whan stumbling block makes man to fall downright.*

Glück der Erde zu trauen. Tragödie und Sündenspiegel haben die Moral und die didaktische Tendenz gemeinsam[39]. Wenn aber der Verfasser einer Tragödie lehren will, dann muß er, genau wie der Sündenprediger, zeigen, daß Schuld und Sünde ins Verderben führen; anders könnte er die hohen Herren, die er vor dem Unheil bewahren will, nicht wirklich ansprechen. Wäre es lediglich Anliegen der Tragödie gewesen, die Unsicherheit der Welt aufzuzeigen, ohne irgendwie die menschliche Verschuldung zu berücksichtigen, dann hätte sie ihren didaktischen Zweck nicht erreicht. Das didaktisch-moralische Anliegen führte sie zwangsläufig dazu, die Schuld zu betonen. Auf die Weise rückt sie in unmittelbare Nachbarschaft des Sündenspiegels. Die Sünden, die teilweise schon bei Chaucer, immer bei Boccaccio-Lydgate und im *Mirror* zum Untergang der tragischen Helden führen, entstammen sämtlich den mittelalterlichen Sündentraktaten. Die hervorragende Rolle, die der Stolz in den Tragödien spielt, erklärt sich einmal daraus, daß er die erste aller Sünden ist, zum anderen aber daraus, daß sich die Tragödien an die Hochgestellten wendeten, und Fürsten und große Herren sind, wie bereits der Verfasser des *Buches über die Sünden und Tugenden* weiß, besonders vom Stolz bedroht[40].

Die Tragödie ist aber auch in formaler Hinsicht mit dem Sündentraktat verwandt. Da diese Traktate den Zweck hatten, dem Priester Material für die Laienbelehrung zu geben, wurde die theoretische Erörterung der einzelnen Sünde gern durch die Erzählung von *exempla* unterbrochen; so wurde der Stoff interessanter und leichter faßlich. An die Erzählung eines *exemplum* hängte man dann einen Kommentar, eine Betrachtung über das Wesen der einzelnen Sünde und eine Ermahnung, sich das exemplum zur Lehre dienen zu lassen. Gowers *Confessio amantis* ist auf dem Schema des Sündentraktates gebaut; die einzelnen Sünden werden der Reihe nach mit allen Unterabteilungen abgehandelt und durch Beispiele illustriert; auf diese Weise hoffte Gower den theologischen Lehrstoff schmackhaft zu machen und das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden. Der Genius hat die Funktion des Erzählers, Erklärers, Mahners und Beichtvaters[41].

Diese Methode der Darbietung stammt, wie man bemerkt hat, aus der volkstümlichen Predigt. Der Prediger war seiner Zuhörer nicht sicher, wenn er nur

[39] Für die didaktische Tendenz der Tragödien s. o. Anm. 27.

[40] Es liegt in der Natur des Sündentraktats, als eines didaktischen Werkes, den freien Willen des zu Belehrenden vorauszusetzen, das *liberum arbitrium* anzunehmen. So lehrt das *Book of Vices*, der Mensch habe einen freien Willen, gegen den nicht einmal der Teufel ankönne (p. 84). Anderseits aber heißt es auch, niemand könne sündlos sein (p. 10); jedoch braucht niemand in die Hölle zu kommen: wer sich selbst beurteilen kann, braucht nicht die Hölle zu fürchten (p. 72). Um dem Menschen diese Selbstbeurteilung zu erleichtern, wird ein solcher Traktat geschrieben. Bei Gower liegen die Dinge ganz ähnlich, vgl. z.B. die Beschreibung der *discrecioun*, *Mir.* 11664ff. Der Wert, den die Sündentraktate auf Selbstkenntnis und Unterscheidungskraft legen, entspricht dem, was wir bei Lydgate und im *Mirror* finden. Auch Boccaccio und Lydgate etc. appellieren an die Einsicht der Großen, nur einmal findet sich im *Mirror* die Ansicht, daß Tyrannen unbelehrbar seien (Trag. 23, *The Poet Collingbourne*).

[41] Gowers *Confessio amantis* ist eine kuriose Mischung von Liebesreligion mit christlicher Religion. Der Liebende beichtet dem Venuspriester, dem Genius, der christliche Ermahnungen gibt; dabei kommt der Genius manchmal zu seltsamen Selbstwidersprüchen.

abstrakt moralisierte; die Gemeinde wollte auch unterhalten sein, wenn sie in der Kirche saß; darum belebte der Prediger seinen Vortrag durch eine Reihe von Geschichten, die man *exempla* nannte; *exempla* heißen dementsprechend auch die Erzählungen des Genius in Gowers *Confessio amantis*[42]. Boccaccios Methode in *De casibus* ist nun praktisch die gleiche. Er berichtet von einem signifikanten Fall und hängt an die Erzählung eine allgemeine moralisierende Betrachtung über das Laster an, das den Fall verursacht hat. Er geht also ganz ähnlich vor wie der Verfasser eines Traktats über die sieben Todsünden oder wie ein Prediger: tatsächlich hat man den Predigtcharakter seines Werkes schon bemerkt — ohne allerdings den naheliegenden Schluß zu ziehen, daß die Darstellungsweise von der Predigt abhängig ist[43]. Lydgate verfährt nach der gleichen Methode, wobei ihm wahrscheinlich seine Kenntnis der Sündenliteratur behilflich war. Er hängt an eine Tragödie gern einen *Envoy* an, in dem er genau wie Gowers Genius oder der Prediger die Moral aus der Geschichte zieht; so sagt er im Anschluß an die Tragödie von Xerxes:

This tragedie put us in remebraunce
Off thonsekir flatryng and blyndnesse
Both off Fortune and off hir variaunce,
And off hir ougli froward doubilnesse,
In Xerxes shewed, for al his gret richesse, —
To us declaryng, pleynli in figure,
A rauenous prynce mai no while endure[44].

Auch die Autoren des *Mirror for Magistrates* verfehlen nicht, die moralische Konsequenz aus den einzelnen Tragödien zu ziehen. Sie lassen zunächst den beschworenen Schatten, der seine Tragödie selbst den versammelten Autoren des Werkes erzählt, moralische Nutzanwendungen machen, und besprechen dann unter sich, was man aus dem eben Gehörten lernen könne. So ist also nicht nur der gedankliche Gehalt, sondern auch die Methode der Darbietung in der Tragödien- und Sündenliteratur die gleiche. Wir brauchen dabei nicht notwendigerweise eine formale Abhängigkeit der Tragödien von den Sündenspiegeln anzunehmen, sondern können vermuten, daß der Ursprung für beide in der Predigt zu suchen ist.

Eine Verwandtschaft im Formalen läßt sich auch noch in anderer Hinsicht konstatieren. Der Grundtyp der mittelalterlichen Tragödie ist der, daß ein Mensch steigt und in dem Augenblick, wo er sich auf dem Gipfel der Macht

[42] Für die mittelalterliche Predigt in England vgl. G. R. Owst, Medieval Preaching in England, 1926; ders., Literature and the Pulpit, 1933.

[43] Vgl. W. F. Schirmer, Lydgate, 1952, p. 181. Zu Boccaccio speziell A. Hortis, Studj sulle opere latine del Boccaccio, 1879. Hortis stellt fest, daß Boccaccio in *De casibus* Moralist, und nicht Historiker ist (als solcher galt er aber im Mittelalter, vgl. Bergens Lydgate-Ausgabe, 4. Bd., p. 133). Boccaccio kommt es, wie Hortis ganz richtig sagt, auf die Moral an, die er dem Leser durch Geschichten schmackhaft und interessant macht, vgl. op. cit. p. 124.

[44] *Fall* III, 2605ff.

befindet, stürzt. Dabei erfolgt der Sturz meist unerwartet und plötzlich; in dieser Plötzlichkeit scheint der mittelalterliche Autor etwas spezifisch Tragisches gesehen zu haben: der Aufgestiegene wähnt, daß ihm nun nichts mehr passieren kann, weil ja bisher alles gut gegangen ist; er meint törichterweise, daß seine Macht ewig dauern wird: und in diesem Augenblick entzieht ihm die Fortuna ihre Gunst, dreht ihr Rad, und der eben noch so Stolze stürzt zu Boden. Es braucht dabei nicht notwendigerweise Fortuna das Amt des „Stürzens" zu übernehmen, manchmal greift auch Gott sozusagen persönlich ein und führt das aus, was er meistens seiner Stellvertreterin überläßt.

In Gowers Sündentraktaten finden sich nun exempla, die einen ausgesprochen tragödienhaften Charakter haben. Im *Mirour de l'omne*, der vorwiegend didaktisch und wenig erzählend ist, wird auf das Schicksal Nebukadnezars verwiesen, um vor den üblen Folgen der *Superbia* zu warnen. Dabei gerät Gowers theoretische Darstellung ein wenig ins Erzählende, und es entwickelt sich etwas, das wir eine „Tragödie in nuce" nennen könnten:

Sur tous Fortuna l'alleva
Dont son orguil crust et monta,
Mais quant meulx quide estre dessus,
Pour son orguil qu'il demena
Soudainement Dieus le rua[45].

Hier sind alle Elemente einer mittelalterlichen Tragödie beisammen: der von Fortuna begünstigte Aufstieg, das Anwachsen der *Superbia*, der Wahn der Sicherheit, und der plötzliche Sturz, der hier als eine Strafe Gottes für den Stolz verstanden wird. Es fehlt nichts zur Tragödie als der Titel — und den Titel Tragödie bekommt die Geschichte von Nebukadnezar bei Chaucer; im übrigen bleibt sie dasselbe, was sie bei Gower ist:

This king of kinges proud was and elaat,
He wende that God, that sit in magestee,
Ne mighte him nat bireve of his estaat:
Bot sodeinly he loste his dignitee . . . [46].

Im *Mirour* wollte Gower hauptsächlich belehren und weniger erfreuen, daher ist sein *exemplum* von Nebukadnezar nur eine „Tragödie in nuce" geblieben; in der *Confessio amantis* dagegen, wo *prodesse* und *delectare* verbunden werden sollen, erhalten wir ausführlich erzählte *exempla*, die praktisch vollentwickelte Tragödien sind. Sie unterscheiden sich nach Struktur und Auffassung kaum von den *Casus*, die Boccaccio zu erzählen weiß. Als Beispiel kann uns die *Supplantatio Bonifatii* dienen. Ein Kardinal möchte gern Papst werden und bewegt mit einem raffinierten Trick seinen Vorgänger zur Abdankung; er wird tatsächlich zum Papst gewählt. Aber er ist unvorsichtig und rühmt sich öffentlich seiner

[45] *Mir.* 21985ff. [46] *Cant T* VII, 2166ff.

List. Noch unvorsichtiger wird er, als er den französischen König zur Huldigung zwingen will; aus dieser Anmaßung ergibt sich sein Sturz: ein Ritter Ludwigs nimmt ihn gefangen, und er stirbt elend im Kerker. Gower erklärt, daß seine Anmaßung aus einer Mischung von Neid und Stolz hervorging:

Envie which is loveless
And Pride which is laweless
With such tempeste made him erre ... [47].

Auch dieser Geschichte fehlt zur Tragödie nichts als der Titel; aber auch Boccaccios *Casus* sind vom Autor nicht als Tragödien bezeichnet worden. Der tragische Gehalt steckt sowohl in einigen von Gowers *exempla* wie in den Geschichten Boccaccios; um die letzteren in Tragödien zu verwandeln, hatte Lydgate bei seiner Übersetzung nicht mehr zu tun, als sie so zu nennen.

Die Verwandtschaft von Sündenspiegel und Tragödie dürfte so hinreichend geklärt sein; doch dürfen wir auch einen gewissen Unterschied nicht übersehen. Der Traktat über die Todsünden wendet sich an alle Menschen, die Tragödie hauptsächlich an die Hochgestellten; und der Sündenspiegel geht systematisch vor, indem er die einzelnen Sünden nacheinander behandelt, der Verfasser von Tragödien historisch. Damit aber sind die Hauptunterschiede auch schon erschöpft; und wir müssen beachten, daß Geschichte für Boccaccio, Lydgate, und die Autoren des *Mirror* etwas anderes war als etwa für Ranke oder Herodot. Boccaccio und die auf ihm aufbauenden Tragödiendichter haben nichts, was irgendwie einem Geschichtsbild ähnlich sieht, für sie ist Geschichte nichts anderes als ein großes Vorratshaus von *exempla*, die im Grunde alle miteinander identisch sind und alle das Gleiche lehren. Die großen Herren des alten Israel, Griechenlands, Roms und Englands beweisen immer wieder das eine: daß alle irdische Macht unsicher und im Grunde wertlos ist. Die Unsicherheit beginnt, wie wir oben schon sahen, für Boccaccio und Lydgate mit dem Fall Adams — auf den die Autoren des *Mirror* nur deswegen nicht eingehen, weil sie ja Lydgate fortsetzen — also an der gleichen Stelle, und aus der gleichen Ursache, wie für den Theologen. Adam fiel aus Ungehorsam, was soviel ist wie aus Stolz, und damit konnte die Herrschaft der Fortuna beginnen — damit kamen Sünde und Unsicherheit in die Welt.

Die mittelalterliche Tragödie kann, nach all dem was wir gesehen haben, das Beiwort „mittelalterlich" nicht entbehren; denn sie ist in zweierlei Hinsicht mit geistigen Formen verknüpft, die wir ohne Bedenken mittelalterlich nennen dürfen. Sie hat ihre Wurzeln einmal im Erlebnis der Macht Fortunas, und zum anderen im Sündenspiegel, bzw. in der mittelalterlichen Predigt. Diese ihre Ursprünge verleugnet sie bis ins 16. Jahrhundert hinein nicht; Form und Gedanken sind konstant mittelalterlich geblieben. Wenn die Renaissance wirklich eine Sprengung mittelalterlicher Bewußtseinsformen mit sich brachte, dann ist

[47] *Conf. am.* II, 2961 ff.

es kurios zu sehen, daß gerade die literarische Form, die schon in ihrem Titel renaissancehaft anmutet, so gut wie unberührt geblieben ist. Vom Geiste der antiken Tragödie ist in den mittelalterlichen tragischen Erzählungen kaum etwas zu spüren. Allerdings berührt die Tragödie des Mittelalters manchmal Themen, die dem Kenner der antiken Tragödie vertraut sind. Es kommt vor, daß die *Superbia* mit der *Hybris* verwandt zu sein scheint: so, wenn wir lesen, daß ein Mensch gegen die Götter kämpfte und deswegen gestürzt wurde; oder wir erinnern uns an die *Ate* der Griechen, wenn wir von der Verblendung des Stolzen erfahren. Offenbar spürte der Erzähler wirklich etwas von der Tragik der antiken Heroen, die ihm allerdings im Wesentlichen durch Ovid bekannt waren, und war rasch bereit, diese Tragik mit seinem eigenen Begriff der *Superbia* zu verstehen. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß der *Superbia*-Begriff nicht aus einem wenn auch nur schattenhaften Nacherleben der antiken Tragödie abzuleiten ist, sondern eben aus dem rein christlichen Nachdenken über die Sünden; und daß ein Stolzer verblendet sein kann, wußte man nicht aus Ovid, sondern eben aus dem Sündenspiegel[48]. Die antike Literatur, soweit sie zugänglich war, bestärkte nur das, was man aus der Lehre der Kirche wissen konnte; sie war nicht Quelle, sondern Bestätigung.

Den eminenten Unterschied zwischen antiker und mittelalterlicher Tragödie erfassen wir darin, daß die mittelalterliche Tragödie genau wie der Sündenspiegel Morallehre gibt. Gewiß vermittelt auch die antike Tragödie gnomische Weisheit, aber sie ist nicht darauf angelegt, dem Menschen das zu zeigen, was er zu tun und zu lassen habe; sie zeigt dem Menschen, was er ist. Wenn wir den Sophokleischen *Ödipus* lesen oder sehen, können wir nicht die Lehre mit nach Hause tragen, daß wir, um einem ähnlichen Schicksal zu entgehen, uns davor hüten müssen, auf Dreiwegen mit alten Männern Streit anzufangen: nichts kann uns mit Sicherheit davor bewahren, einem tragischen Schicksal zu erliegen. Die antike Tragödie ist, wie hier nicht weiter ausgeführt zu werden braucht, ausweglos: dagegen geht das ganze didaktische Streben Lydgates dahin, einen Ausweg aus der tragischen Situation zu zeigen. Lydgate und alle anderen mittelalterlichen Tragiker führen ein Schicksal vor, das nicht hätte sein müssen: daß es de facto passiert ist, erklärt sich aus einem intellektuellen Fehler. Der Stolz, der so viele tragische Fälle verursacht, ist Narrheit und entspringt einem Mangel an intellektueller Einsicht; man braucht nur richtig hinzusehen, aus der Erfahrung vergangener Zeiten zu lernen, die Lehren der Kirche und weiser Männer zu beachten, dann ist man sicher. Armut und Tugend, Selbst- und Weltkenntnis, schützen vor der Macht Fortunas, die, wie wir an

[48] Den Kampf eines antiken Helden gegen die Götter kennen ebenso Gower wie Lydgate. Gower erzählt z.B. die Geschichte des Capaneus als *exemplum* gegen Stolz (*Conf. am.* I, 1977ff.), Lydgate die Geschichte des Cambyses (*Fall* III, 1688ff.). In beiden Fällen stürzt (der christliche) Gott den Frevler. Von Verblendung des Sünders ist die Rede in *Conf. am.* I, 2951ff.: *He let it pass out of his minde Thurgh veine gloire and as the blinde He seth no weie til him be wo.*

anderer Stelle erfahren, nur darin besteht, daß wir uns der Welt ausliefern. Uns vor solcher Torheit zu schützen, ist das Anliegen des mittelalterlichen Tragödiendichters, der uns durch Beispiele und theoretische Lehren die wahre Natur der Welt klarmachen will[49]. Alle mittelalterlichen Tragödien sind von einem Glauben an den Menschen als *animal rationale* getragen; von dem Glauben, daß der Mensch, wenn er nur von seiner ratio richtigen Gebrauch macht, auch richtig leben kann. Das Tragische ist nicht substantiell, sondern akzidentiell im Leben enthalten[50].

Wir müssen also die Behauptung von Glunz, Lydgate habe das Tragische für England wahrhaft „entdeckt", ablehnen: Lydgate hat überhaupt nicht „entdeckt", sondern nur etwas verkündet, was schon längst bekannt war: daß die Großen der Erde nicht sicher sind; und er hat eine Moral gepredigt, die seit Jahrhunderten zum Bestand der kirchlichen Lehre gehört: daß alle Sünde bestraft wird, und daß man sich durch Tugend schützen kann[51]. Das Tragische ist für Lydgate etwas Vermeidbares und zu Vermeidendes, und darum war ihm die griechische Tragik der Ausweglosigkeit unbekannt. Genau so wenig wie Glunz können wir Schirmer beistimmen, wenn er meint, Lydgate habe die „Gußform" geschaffen, in die noch Shakespeare sein, wenn auch „wertvolleres, Metall gegossen" habe. Das Gegenteil davon ist wahr: die mittelalterliche Gußform der moralisierenden Tragödie mußte zerschlagen werden, damit eine wirkliche, der griechischen verwandte Tragödie entstehen konnte. Es bedurfte einer Revolte gegen die mittelalterlichen Geistesformen, um die echte Tragödie zu schaffen.

Es war Marlowe, der mit einem wuchtigen Schlag das Denken zersprengte, das durch Fortuna und Sünde bestimmt war. Sein Tamburlaine steigt, wie manche Helden Lydgates und des *Mirror*, aus niedrigem Stande zur Macht auf; aber sein Aufstieg entspringt nicht einem Mangel an intellektuellem Erkennen, sondern einem unbezwingbaren Trieb, der durch keine Weisheitslehre gezügelt

[49] Vgl. z.B. Boccaccio, op. cit. p. 23 (*Contra superbos*). Wie kann man auf Reichtum und Macht etc. trauen? Wer vernünftig ist, mißtraut dem Reichtum und baut auf Christus. Das Entsprechende bei Lydgate, *Fall* I, 6042ff.

[50] Vgl. dafür Boccaccio, *De casibus*, p. 35. Hätte Saul dem Gebote Gottes gehorcht, wäre es ihm gut gegangen. Durch Gehorsam (*oboedientia*) blühen die Reiche etc., Lydgate, *Fall* II, 575ff.: wenn ein Herrscher Gott gehorcht, wird ihn Gott bewahren. Dasselbe bei Gower, *Conf. am.* VII, 3120ff. Gott kämpft immer gegen die grausamen Tyrannen, während Milde sich lohnt: auch schlimme Fortuna bleibt nicht in dem Land, dessen König milde ist. Allerdings darf man nicht milde sein, wenn es Gott verbietet: das tat Saul und wurde deswegen von Gott gestürzt. — Ebenso verliert nach Gower der König sein Reich, der unkeusch ist: *Conf. am.* VII, 4313ff., Beispiel dafür ist Sardanapal, wie Lydgate, *Fall* II, 2234ff.

[51] Vgl. z.B. Boccaccio, *De casibus*, pp. 223/4. Boccaccio sagt, er wisse nicht, was er von Königen halten soll, die Gott lästern. *Num his intellectus aliquis? num ratio? num memoria? vix credam. Intellegerent equidem se Dei opus, Dei munere consistere, inanes esse iactantias, et veram gloriam in humilitate fundari.* Dies sagt Boccaccio als Bemerkung zur Geschichte Julians des Abtrünnigen, der für Lydgate ein besonders böser Mensch ist (*cursid* VIII, 1466); dazu kommentiert er *Fals surquedie that doth the hertis reise Of suich blasfemours, as was this Iulian, Whos gret empire myht nat countirpoise Ageyn that Lord wich is both God and Man* ... (1688ff.).

und durch keine Weisheitslehre als fehlerhaft erwiesen werden kann; denn sein triumphierendes Machtbewußtsein ist berechtigt:

> *I hold the Fates bound fast in iron chains,*
> *And with my hand turn Fortunes wheel about . . .*[52].

Solche stolzen Worte waren noch im *Mirror* Anmaßung, die ihre Strafe finden mußte; man kann sich den Schauer vorstellen, der Marlowes Publikum überfiel, und die staunende Bewunderung, daß Tamburlaine von einem Siege zum andern schritt, ohne zu straucheln oder gar zu fallen.

Marlowes *Tamburlaine* ist freilich nur eine Umkehr des Lydgateschen Schemas, und damit auch noch keine echte Tragödie. Sie schrieb Marlowe erst mit *Edward II*, der vielleicht schon den Einfluß Shakespeares zeigt. Aber sein *Tamburlaine* machte, durch die antithetische Negation der mittelalterlichen Vorstellungen, den Weg frei. Shakespeares frühe tragische Geschichtsdramen sind ohne Moral; sie zeigen nicht etwas, das nicht hätte sein sollen und vermeidbar gewesen wäre, sondern sie zeigen, was war und immer wieder geschehen kann, ohne einen Weg zur Rettung zu weisen. Gewiß, die Personen der Königsdramen sprechen gelegentlich in Worten und denken in Vorstellungen, die an den *Mirror for Magistrates* und damit an Lydgate erinnern, aber Shakespeare benutzt sie nicht als Sprachrohre, um persönliche Bekenntnisse und Lehren zu verkünden[53]. Gewiß ist *Richard III* ein Drama, das den Aufstieg und Untergang eines Machtmenschen vorführt, aber die Ähnlichkeit mit dem Schema Lydgates ist nur äußerlich, die Motive und Gründe sind anders. Richard beschließt nicht deswegen, ein Bösewicht zu werden, weil sich sein Intellekt verdunkelt und er den rechten Weg verfehlt. Vielmehr ist er genau so böse wie die Menschen seiner Umgebung, er unterscheidet sich von ihnen dadurch, daß er bewußter ist als sie; er ist intelligent und durch seine Intelligenz von den anderen getrennt und ihnen überlegen[54]. Er ist isoliert und einsam, seiner selbst völlig

[52] Marlowe, *Tamburlaine the Great*, ed. Una Ellis-Fermor, 1930. Vgl. Akt I, sz. 2. Farnham (op. cit. p. 369) sagt treffend vom *Tamburlaine*, er sei „a medieval tragedy reversed, a rebellious violation of all that De Casibus tragedy had set out to convey".

[53] Farnham erkennt weiter, daß die Tragödie Shakespeares sehr verschieden ist von der Tragik Lydgates (op. cit. p. 438). Dagegen scheint Schirmer, so sehr sonst seine Gedanken mit denen Farnhams identisch sind, anderer Meinung: für ihn scheint kein wesentlicher Unterschied zu bestehen zwischen Lydgates *Fall* und Shakespeares tragischen Historien (Glück und Ende, p. 17). Nun besteht allerdings eine oberflächliche Ähnlichkeit zwischen der Struktur von *Richard III* und der einer ma. Tragödie. Auf die Unterschiede versuche ich oben hinzuweisen. Es scheint aber unmöglich, Schirmer zu folgen, wenn er auch in Shakespeares *Henry IV* die *De casibus*-Struktur hineinlesen will (vgl. pp. 910 u. 14). Für Heinrich IV. „dreht sich das Rad" nicht, denn er stirbt eines natürlichen Todes und hinterläßt die unrecht erworbene Krone seinem Sohne. Nur wenn Heinrich IV. seinerseits abgesetzt und ermordet würde, könnte man in seinem Schicksal die ma. Tragödienstruktur suchen. Ganz abgesehen davon macht sich Shakespeare nie zum Sprecher einer gerechten Weltordnung im Sinne Gowers oder Lydgates.

[54] Diese intellektuelle Überlegenheit macht Richard III. wenn auch nicht unbedingt sympathisch, so doch bewundernswert. Shakespeare stellt ihn nicht allein als ein abschreckendes Monstrum hin, sondern fühlt sich in ihn ein. Das meint wohl auch W. Clemen, wenn er hinweist auf Shakespeares „achievement to arouse a genuine human interest in the hero". Sicherlich ist

bewußt und kann dadurch andere planmäßig für seine Zwecke einsetzen; aber gerade seine durch sein Bewußtsein bedingte Isolation ist auch der Grund seines Sturzes, denn er steht außerhalb jeglicher Kommunikation. Er lacht mit Recht über den moralischen Humbug, den sich die anderen selbst vorspiegeln, und er sieht illusionslos den Tatsachen ins Gesicht; aber gerade seine Illusionslosigkeit macht ihn blind dafür, daß nicht alle Moral Humbug ist; erst zum Schluß muß er erkennen, daß er die Liebe, die er anfänglich achtlos beiseitegeschoben hatte, brauchte, um leben zu können. In Richards Wesen sind Macht und Untergang zugleich angelegt; Überlegenheit und Schwäche, Erkenntnis und Irrtum entspringen der gleichen menschlichen Ganzheit. Damit hat Shakespeare eine tragische Gestalt geschaffen, die mit denen der Griechen vergleichbar ist; sie lehrt uns nicht, was wir tun und lassen sollen, sondern will als Phänomen betrachtet werden.

Richard III noch keine reife Tragödie, aber das wahrhaft Tragische ist hier zum ersten Male erkannt. Daß es Marlowes Vorangehen bedurfte, um eine Gestalt wie Richard menschlich einfühlbar zu machen, liegt wohl auf der Hand, vgl. W. Clemen, Tradition and Originality in Shakespeare's 'Richard III.', Shakespeare Quarterly V, 1954.

Die Form des Romans bei Marcel Proust[1].

Von

Erich Köhler (Hamburg).

Wenn man das Formproblem zum Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Bemühung macht, so tut man gut daran, klar zu sagen, was man unter Form versteht.

Schillers oft mißverstandenes Wort, daß im wirklichen Kunstwerk die Form den Stoff „vertilge", bietet einen tauglicheren methodischen Ausgangspunkt als das Begriffspaar Gehalt — Gestalt, das allzu leicht dazu verleitet, beide Elemente als Gegensätze zu verselbständigen oder aber ineinander aufgehen zu lassen.

Form als höchster ästhetischer Wert ist für uns nicht gleich Gestalt, sondern die wechselseitige Beziehung zwischen Gehalt und Gestalt, ist der eigentliche künstlerische Vorgang des „Vertilgens", der den bloßen Stoff zum Gehalt und den Bau zur Gestalt erhebt. Die untrennbare Einheit von Gehalt und Gestalt, ihre strenge Korrelation, beinhaltet den Notwendigkeitscharakter der zwischen ihnen vermittelnden Form, d. h.: ein objektives Formgesetz, das die Stoffwirklichkeit restlos umzusetzen und in einen zur Struktur der Komposition selbst werdenden Sinnbezug der Teile zum Ganzen zu verwandeln verlangt. In der Besiegelung des geschlossenen Sinnzusammenhangs durch die Gestalt müssen sich dann, durch die Formkraft reproduziert, die objektiven Kategorien der zu deutenden Wirklichkeit wiederfinden.

Marcel Proust handelte nicht nur in diesem Sinne, wie jeder echte Dichter, sondern war sich dessen voll bewußt, wie seine dichtungstheoretischen Äußerungen erkennen lassen. Er wollte seine Empfindungen, die subjektiven Brechungen des Außen, *convertir en un équivalent spirituel*, wollte sie „übersetzen" — *traduire* (III, 879)[2]. Er begriff diese von Sinneseindrücken geweckten Gefühle als Zeichen einer unbekannten Welt, die es zu dechiffrieren (*déchiffrer*) gilt, als „Diktat der Wirklichkeit" mit ihrer *infaillible proportion*, an die er gebunden ist[3]. Proust durchschaute das Gesetz der Adäquatheit von Inhalt und Form, das sich in streng entsprechender gestaltlicher Proportion niederschlägt. Und er wußte wieder, daß der Künstler nicht in willkürlicher Freiheit über sein Werk befindet, daß er nicht eine neue Wirklichkeit erschafft, sondern eine vor-

[1] Antrittsvorlesung, gehalten am 30. 7. 1955 vor der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg; abgedruckt mit geringen Änderungen und Anmerkungen.

[2] Ich zitiere nach der neuen dreibändigen Ausgabe: *A la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté p. Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1954.

[3] *Ce livre* [sc. le livre intérieur des signes inconnus], *le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'impression ait été faite en nous par la réalité même* (Var. zu III, 879, 2).

handene aufdeckt, daß er nicht erfindet, sondern findet: ... *nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art ... préexistant à nous, nous devons ... la découvrir* (III, 881)[4].

Die von der Realität selbst bestimmten Beziehungen der Empfindungen untereinander, ihr *rapport unique* (III, 889), muß sich also nach formender Umwandlung in der Gestalt des Werkes wiedereinstellen. Erst der restlos „vertilgte" Stoff bewirkt das echte Kunstwerk, in dem jeder Teil in einem ganz bestimmten Verhältnis zu allen anderen und zum Ganzen steht, *l'œuvre d'art achévée où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée* (II, 537).

Wie stellt sich nun, so ist zu fragen, dieses Formproblem für die Gattung des Romans im allgemeinen und für Prousts großes Werk *A la recherche du temps perdu* im besonderen dar?

Für einen Friedrich Schlegel war die im Roman gipfelnde romantische Dichtung „progressive Universalpoesie", der Roman selbst Austragungsort einer nie lösbaren Antinomie von Ideal und Wirklichkeit. Die trotzdem von der jeweiligen Fabel erbrachte Harmonisierung der Gegensätze wurde von der Ironie wieder zurückgenommen, ja widerrufen. Das Urerlebnis der verpaßten Revolution veranlaßte das romantische Ich, eine Welt als ideales Kunstgebilde zu schaffen und sie doch gleichzeitig als Täuschung zu entlarven, als „transzendentale Buffonnerie". Von dieser letzteren Bestimmung Friedrich Schlegels aus führt — über die Feuerprobe Hegelscher Dialektik — der Weg zu Georg Lukács' Definition des Romans als der Kunstform der „transzendentalen Obdachlosigkeit", als der stets erneut versuchten aussöhnenden Hereinnahme einer schlecht gewordenen Unendlichkeit in die Endlichkeit der Einzelexistenz[5].

Wir halten zunächst fest: der Roman — und wir meinen natürlich den echten, großen Roman — zielt auf künstlerische Bewältigung der Totalität durch Aufhebung der Entfremdung von Innen und Außen.

Welchen besonderen Aspekt zeigt nun, so ist weiter zu fragen, diese anscheinend heillose Disjunktion von Individuum und Welt bei Proust, und wie meistert er das spezifische Formproblem, das ihm sein Erlebnisbezirk auferlegt?

Selbstverständlich kann auch die Fabel des Romans immer nur einen Ausschnitt aus einer vorgestellten Gesamtwirklichkeit darstellen. Ihr Verhältnis zur Totalität muß also das einer Widerspiegelung des Ganzen in einem Teil sein, oder — wie der bereits genannte Lukács es ausdrückt — die extensive Totalität muß zur intensiven Totalität werden. Das bedeutet, daß die Fabel zum Kern eines ungeheuren Verdichtungsprozesses wird, der umso komplizierter ist, je verworrener und verflochtener sich das Beziehungsnetz des Lebens selbst darstellt. Die Fabel muß im gleichen Maße offener und aufnahmefähiger für diesen

[4] Vgl. III, 890: ... *le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.*

[5] Georg Lukács, Die Theorie des Romans, Berlin 1920.

Prozeß werden, und das heißt: ihre im üblichen Sinne erzählbare Handlung wird entsprechend ereignisärmer.

In Marcel Prousts vielbändigem Roman ist das epische Geschehen auf ein Minimum reduziert. Der zeitliche Rahmen von rund zweiundvierzig Jahren enthält an Handlung — streng genommen — nur die äußerlich nichts weniger als aufregende Geschichte dreier Liebeserlebnisse, einer Freundschaft und einer geringen Anzahl von Besuchen und Spazierfahrten. Der Held des Romans ist weniger der Ich-Erzähler Marcel, als vielmehr dessen unerhört ausgebildetes, fast besessen arbeitendes Sensorium. Der große Gegenspieler ist die Zeit, die fließende, chronologische, unumkehrbare Zeit, deren Autonomie es außer Kraft zu setzen bzw. der es ihren „Reinzustand", ihrer *état pur*, zu entreißen gilt[6].

Dieser Kampf ist nicht schlechthin einer gegen den unaufhaltsamen Lauf der Zeit, wie ihn viele führen, sondern es geht um ihre grundsätzliche Aufhebung. Hierin liegt die Ursache für das scheinbar willkürliche Hin- und Herspringen Prousts zwischen den Zeitstufen. Die meßbare Zeit erscheint als die epische Verdinglichung einer determinierenden und unzerstörbaren Lebensmechanik. Mit der Tiefendimension der ins Zentrum der Problematik gerückten Zeit weitet sich die präsente Totalität des bisherigen Romans ins Unendliche. Die dem Roman eigene grundlegende Disjunktion von Individuum und Außenwelt erscheint hier von vorneherein im Zustand absoluter Unaufhebbarkeit, in einem Zustand, dem gegenüber nur die radikale Infragestellung der Welt der Erscheinung und des Zeitablaufs bleibt, in den sie unlöslich eingebettet liegt. Die vollendete Entfremdung der Gesamtwirklichkeit macht die Kunst zu einer Kunst der Verfremdung dieser Wirklichkeit.

Weil Proust keine Einheit, keinen Sinnzusammenhang mehr in und zwischen den Dingen erkennt, entdeckt er eine Einheit hinter den Dingen, die jene Lügen straft. Und die im Laufe des ganzen Romans von dem Ich-Erzähler Marcel gesuchte „verlorene", am Schluß „wiedergefundene" Zeit ist in Wahrheit die Negation der Zeit, *un peu de temps à l'état pur, extratemporel* (III, 871, 872). Das Erlebnis dieser „zeitlosen Zeit im Reinzustand" befreit den Menschen aus einem sonst allmächtigen Zwang: *Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps* (III, 873).

Die Befreiung von der Zeit bedeutet die Herauslösung des Menschen aus einer unerträglich gewordenen Kontingenz. So wie nun für Proust die Zeit, weil sie ein undurchsichtiges Geschehen in seinem unbeeinflußbaren Ablauf repräsentiert, eine endlose Folge von in sich nicht verbundenen Zeitparzellen[7] ist — *temps clos* —, so ist der Mensch in jedem Augenblick seines Lebens ein *vase clos*

[6] Die jüngste und umfassendste Untersuchung des Zeitproblems bei Proust, von der jede zukünftige Diskussion wird ausgehen müssen, bietet Hans Robert Jauss, Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu". Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Heidelberger Forschungen, 3. Heft, Heidelberg 1955.

[7] Dieser Ausdruck nach Jauss a.a.O. im Anschluß an Prousts *parcelle*.

et sans communication (I, 135), ein „verschlossenes, kommunikationloses Gefäß", eine immer andere, auch gegenüber jedem Du fensterlose Monade — und zwar ohne den Trost einer prästabilierten Harmonie[8]. Charakteristisch dafür ist das Symbol des Aquariums, als Urbild einer absoluten Trennung von Innen und Außen, aber auch der abgründigen Distanz von Reich und Arm. Durch seine gläserne Wand sieht man wohl, aber man erkennt nicht[9].

Die Lebensbahn zerfällt in eine lange Reihe von abgeschlossenen Etappen, von sich gegenseitig auslöschenden *états successifs* und *moi successifs*, in der die Einheit des Lebens und damit jeder Sinn illusorisch sind[10]. Man sieht: eine chaotische Atomisierung des Außen erfaßt die menschliche Substanz selbst, ihre Zeitdimension und ihren Lebensraum, die Gesellschaft, in der jeder Einzelne ein *univers particulier*, jeder für den anderen *inconnaissable* ist. Wir sehen aber auch, wie radikal hier eine Totalität ins Auge gefaßt wird, die Proust unter dem Eindruck einer fortschreitenden Dissoziation des Daseins erlebt. Mit fast verzweifeltem Mut zur Reintegration wird nun die Sinnfrage der Kunst gestellt. Die Antwort lautet: Wiedergewinnen der verlorenen Lebenseinheit durch die Erinnerung, die in der Überwindung des Vergessens, in der Aufhebung der Zeit, den vergangenen Augenblick zur reinen Gegenwart macht: *synthétiser, recréer la réalité, un monde unique*, und das bedeutet zugleich: *jouir de l'essence des choses* (III, 871).

Einzig und allein die Kunst erwirkt diese Realität, und sie ist sie zugleich, weil nur in ihr sich die Lebensfragmente zur Sinneinheit schließen, zu einer *unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique* (III, 161). Nur die Kunst ist ganz wahr, weil das Leben völlig unwahr geworden ist.

Aber die Erinnerung, die den Blick auf die Kunstwirklichkeit freigibt, kann nur die Leistung der *mémoire involontaire* sein, der durch kein verfälschendes Denken noch durch heimliche Wunschbilder beeinflußten un-willkürlichen Erinnerung. So bedarf die Überwindung des kontingenten Lebens durch die Kunst selbst des Zufalls, bedarf einer *miraculeuse contingence* des Erinnerns und hebt sich damit selbst auf. Das falsche Leben, das in einem zu jedem Schmerz bereiten Erkenntnisprozeß durchschaut wird um eines Kunstwerkes willen, das im Durch-

[8] III, 257—8: *... n'est-ce pas que ces éléments, tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art ... le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais?*

[9] S. Irma Tiedke, Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts. Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen, Bd. 21, Hamburg 1936, S. 86ff.

[10] *... j'ai appris à distinguer ces états qui se succèdent en moi, pendant certaines périodes, et vont jusqu'à se partager chaque journée, l'un revenant chasser l'autre, avec la ponctualité de la fièvre; contigus, mais si extérieurs l'un à l'autre, si dépourvus de moyens de communication entre eux, que je ne puis plus comprendre, plus même me représenter, dans l'un, ce que j'ai désiré, ou redouté, ou accompli dans l'autre* (I, 183). Über die *états successifs* vgl. Jauss a.a.O. S. 76ff. und passim.

schauen besteht, wird so doch noch akzeptiert und rächt sich, indem es auch noch der Kunst den Charakter der *réalité* zu entziehen droht.

Einem Werk, das nur erinnerte Vergangenheit und erinnernde Gegenwart kennt, fehlt die Kategorie der Zukunft, *car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus* (III, 870), und das Kunstwerk selbst ist für Proust bereits das Jüngste Gericht: *... l'art est ce qu'il y a de plus réel ... et le vrai Jugement dernier* (III, 880). Das Fehlen der Dimension der Zukunft und der Freiheit des Handelns, das J.-P. Sartre Marcel Proust zum Vorwurf macht[11], ist indessen in Wahrheit ein Zeugnis für Prousts höchste künstlerische Ehrlichkeit, weil sie keine Hoffnung vortäuscht, die seine Wirklichkeit nicht enthielt.

Hier kann die Frage auftauchen: was hat das alles mit dem Formproblem zu tun? — Diese echt künstlerische Ehrlichkeit ermöglichte das restlose „Vertilgen" des Stoffes, die dichterische Objektivierung der umgewandelten, durch den Gehalt hindurchgegangenen Grundbestimmungen der Wirklichkeit in einer adäquaten Gestalt.

Das „Vertilgen" durch Form beginnt im Sprachstil. Auch Proust kennt den inneren Monolog, jenes moderne Mittel, die Erfahrung einer verworrenen Außenwelt im Bewußtsein zu artikulieren. Die eindringlichen Stiluntersuchungen von Curtius und Spitzer konnten die überaus schwierigen Perioden Prousts als getreues „Abbild der komplexen Welt, die er schaut", deuten[12]. Proust war sich übrigens auch darüber klar: *... le style, pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun* (III, 895).

Über den Bau der Proustschen Perioden lesen wir bei Spitzer: „[Er] wird umspielt, unterhöhlt, unterkellert von Quergängen, Labyrinthen, einem Dickicht verflochtener Gedankenmotive, die der Vielfältigkeit und Vielmaschigkeit des Lebens entsprechen"[13]. Wir dürfen weiter sagen: im Proustschen Satz mit seiner asymmetrischen Kompliziertheit, seinen verwickelten Abhängigkeitsverhältnissen und seiner mikroskopischen Technik ist ein chaotischer Befund aufgehoben im dreifachen Wortsinne Hegels. In diesem Satz lebt die durch die Kunst gebändigte und erlöste Monstruosität des Daseins. Darin verhält sich Prousts Periode zum ganzen Werk wie ein Auszug. Selbst der allesbeherrschende Zufall tritt hier schon auf, wenn wir richtig sehen: mit Vorliebe bringt Proust das Neue, Wichtige im untergeordneten Nebensatz, offenbar in dem Bestreben, am gleichsam beiläufig Eintretenden die Zufälligkeit der allein lebensbestimmenden Faktoren aufzuweisen.

[11] Jean-Paul Sartre, Situations I, Paris 1947, S. 77.

[12] E. R. Curtius, Marcel Proust, in: Französischer Geist im neuen Europa, Berlin und Leipzig 1925, S. 9ff.; Leo Spitzer, Zum Stil Marcel Prousts, in: Stilstudien II, München 1928, S. 365ff.

[13] A.a.O. S. 395.

Aus ähnlich notwendig-zufälligen Elementen setzt sich das Bild der Personen Prousts zusammen. Das gilt vor allem für die Hauptfiguren der *Recherche*, die kein Proustleser jemals wieder vergessen wird: Swann, Odette, Charlus, Saint-Loup, Oriane, Albertine, den Erzähler Marcel selbst. Um sie alle kreist eine unaufhörlich tätige Reflexion, setzt in stets veränderter Beleuchtung mosaikartig ihre Erscheinung zusammen. Und doch ergeben sich die entscheidenden Ansätze für die wahre Einheit ihres Wesens erst aus plötzlichen Entdeckungen: singuläre Zufälle lassen blitzartig ein erhellendes Licht durch die Mauern der Monade brechen. Bei allen Einzelfiguren, von denen im Grunde jede ein *double*, eine *personne supplémentaire* (vgl. I, 468, 894; III, 252) des Erzähler-Ichs ist, könnte man aufzeigen, wie der aus dem Zeitablauf heraustretende Zufall nach und nach die Geheimschrift ihrer Vita entziffert.

Prousts Gestalten sind in ständiger Metamorphose begriffen[14], aber sie haben keine Entelechie. Für sie alle gilt die Wesensverschiedenheit der *états successifs*. Sie handeln stets anders als man es von ihnen erwartet, weil ihnen die Selbstbestimmung des Handelns abgeht — wie denn in Prousts Werk der Wille, abgesehen vom Willen zum Kunstwerk, überhaupt fehlt. Proust wählte zur Veranschaulichung der ständigen Verwandlung das leitmotivisch wiederkehrende Symbol der Laterna magica, das auch Kafka und Joyce kennen. In der zerstückten Lebensbahn der Proustschen Personen spiegelt sich, zuweilen ins Groteske gesteigert, die Instabilität des menschlichen Daseins. Keiner der Charaktere ist von Anfang an fest umrissen; sie verharren in völliger Offenheit für die unter dem Willkürgesetz des Zufalls stehenden Begebenheiten, die der Zeitablauf mitbringt.

Gerade in dieser Offenheit liegen maximale Möglichkeiten, das Lebensganze in ein Blickfeld zu bekommen, das durch die planvolle Einbeziehung der erinnerten Zeit eine neue psychologische Dimension erhält: so wie es eine Geometrie der Ebene und eine des Raums gibt, so gibt es für Proust neben der herkömmlichen *psychologie plane* eine *psychologie dans l'espace et le temps*[15]. Als Marcel einmal ein Stückchen Kuchen — die *madeleine* — in Tee taucht und kostet, ersteht aus der bloßen Geschmacksempfindung plötzlich und unerwartet die Atmosphäre seiner Kindheit in allen Einzelheiten von Raum und Zeit und in der ganzen Fülle ihres verloren geglaubten Wesens, einer *essence précieuse* [qui] *n'était pas en moi, elle était moi* — eines Wesens, das nicht in ihm, sondern das er selbst ist. Und Marcel hört für kurze Zeit auf, sich *médiocre, contingent, mortel* zu fühlen (I, 45).

Die erinnerte Zeit bringt erinnerten Raum mit. Zeit und Raum stehen vermittels der Erinnerung in wechselseitiger Abhängigkeit. Daher wird vom Proustschen Zeitprinzip das Raumprinzip mitbestimmt, wodurch die Räume der

[14] Über diesen Charakterzug der Proustschen Personen vgl. Georges Cattaui in: Critique 90, Nov. 1954, S. 1045ff.

[15] S. III, 557, 1031, und *Lettres de Marcel Proust à Bibesco*, Lausanne 1949, S. 175.

Handlung notwendig derselben Ordnung unterworfen sind wie die zufällig ausgelöste *mémoire involontaire*. So wird die vollendete Kontingenz des entfremdeten Lebens, das den beglückenden Zufall des sinnstiftenden Erinnerns nur selten und doch aus seinem eigenen Kontingenzgesetz heraus durchläßt, konstitutiv für die Gesamtkomposition.

Dem Zufall jener Erinnerungen wohnt der Zwang des Unvermeidbaren inne: *. . . leur premier caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles*. Eben diese Notwendigkeit verbürgt jedoch auch ihre Wahrheit: *Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité . . . justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait la vérité du passé qu'elle déclenchait* (III, 879)[16].

Der zwanghafte Augenblickszufall der Erinnerung bringenden *sensation* entreißt der Zeit die Momente der Vergangenheit, die mit einem verlorenen Ich identisch sind, und bewirkt so die Freiheit des Ich — *ils la libèrent de toute contingence* —, erzeugt die beseligende Selbstgewißheit einer außerzeitlichen, echten Existenz[17]. Es ist dies der Augenblick der *certitude*, der *joie ineffable qui semblait venir du paradis* (III, 260), der *joie du réel retrouvée* (III, 879), *extratemporelle* (III, 877). In diesen Momenten einer „unaussprechlichen Vision" der *fragments d'existence soustraits au temps* (III, 875) gipfeln die Stationen einer erbarmungslos durchgeführten Desillusionierung, deren bitterste und darum auch befreiendste die der Liebe Marcels zu Albertine ist.

Der grundsätzliche Zweifel Marcels an der Wahrheit der Erscheinungswelt setzt ein mit der ersten Enttäuschung am Vertrautesten. Das in der Familie mit den Eltern altgewordene Dienstmädchen Françoise ist für Marcel das Modell einer Übereinstimmung von Innen und Außen, ihr Gesicht der unverfälschte Ausdruck der reinen Güte. Als er jedoch erfährt, daß Françoise zeit seines bisherigen Lebens der Ansicht war, daß er, Marcel, ein hoffnungsloser Taugenichts und nicht einmal den Strick zum Aufhängen wert sei, da begreift er zum erstenmal, *que ce n'est pas le monde physique seul qui diffère de l'aspect sous lequel nous le voyons* (II, 67). Und er stellt sich die Frage, ob es bei allen menschlichen Beziehungen ähnlich sei. Und was, wenn es sich auch mit der Liebe so verhielt? — *C'était le secret de l'avenir.*

So wird auch für Marcel die Liebe, wie in der Romanliteratur aller Zeiten, zur letzten Prüfung für eine mögliche Lebensharmonie, zum entscheidenden Durchgang, der für Marcel schließlich in die endgültige Erfahrung der Scheinwirklichkeit und der Kontingenz der zwischenmenschlichen Beziehungen ein-

[16] Vgl. auch *Lettres à Bibesco*, S. 177.

[17] *. . . les souvenirs involontaires . . . nous font goûter la même sensation dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de toute contingence, ils nous donnent l'essence extratemporelle* (*Lettres à Bibesco*, S. 177). — *Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée* (III, 873).

mündet. Und so ist es in der *Recherche* denn auch der bloße Zufall, der die Richtung des Liebesbegehrens, aber auch die desillusionierenden Entdeckungen bestimmt und doch wiederum jede absolute Gewißheit über den andern Menschen verhindert. — Das alles war im Werk zu zeigen, in einem Fortgang der Handlung, der zugleich das Gerüst der Gestalt festlegte. *Ainsi les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui, en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces œuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne* (II, 537).

Greifen wir noch ein für das innere und äußere Gefüge charakteristisches Beispiel heraus: das zentrale musikalische Erlebnis des Septetts von Vinteuil, *cet appel vers une joie supra-terrestre* (III, 216), bei dem Marcel erstmals die tröstliche Gewißheit einer durch die Kunst aufzufindenden Essenz hinter den Erscheinungen, einer Wirklichkeit außerhalb der Zeit aufgeht. Damit dieses Erlebnis zustandekam, war erforderlich, daß der unleserliche Nachlaß des Komponisten Vinteuil von einer Lesbierin entschlüsselt wurde, die diese Arbeit sozusagen als Sühnung ihrer Schuld an der Tochter des Komponisten durchführte. Daß das Septett gerade in der von Marcel besuchten Gesellschaft aufgeführt wurde, und zwar an einem Abend, an dem eine rein zufällige Konstellation es Marcel erlaubte, sein Wächteramt bei der gefangen gehaltenen Geliebten zu verlassen, das ist nur dem Umstand zu verdanken, daß der Baron de Charlus dem jungen Virtuosen Morel, mit dem ihn ein homosexuelles Verhältnis verbindet, durch die Aufführung des Septetts das Kreuz der Ehrenlegion verschaffen möchte. Diese letztere Absicht wiederum hat nur Aussicht auf Erfolg, weil eine andere Freundin der bereits genannten Notenleserin, deren Neigungen und Veranlagung teilend, dem Nachlaßwerk Vinteuils bereits zu öffentlichem Ruhm verholfen hatte.

Ein dichtes Netz von zufällig zusammentreffenden Zufälligkeiten also, in den vorausgehenden Teilen des Romans minutiös vorbereitet; eine „Verkettung von Umständen", ein *enchaînement de conditions*, wie Proust seinen Charlus wiederholt sagen läßt mit einem Ausdruck, in dem die fatale *condition humaine* vernehmbar mitschwingt. Proust verweist in diesem Zusammenhang nachdrücklich auf die Wirklichkeit des Lebens (III, 264).

Es sind also die selber zufälligen Momente des angeschauten Lebens, die das Episodengerüst des Werks, den Ort seiner Baueinheiten, vom Gesetz des Zufalls her festlegen. Aus dieser Struktur des Werks, die, abstrahierend-generell und zugleich konkretisierend-individuell übersetzt, tatsächlich die verdeckte Gesetzlichkeit einer unbegrenzten Totalität abbildet, erklärt sich einmal sein Umfang, sein Zyklencharakter, aber auch die eigentümliche Schwelltechnik des Autors, die zunächst so befremdende Möglichkeit, immer wieder größere und kleinere Zusätze einzuschieben, ohne doch die strenge Tektonik des Romans zu zerstören.

Die wahre Beziehung zwischen den Erinnerungserlebnissen, d. h. ihr den Zugang zur Wirklichkeit hinter den Dingen aufschließender *rapport unique* muß zum Sprach- und Kompositionsstil selber werden: *. . . la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport . . . et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style* (III, 889)[18]. Den glücklichen Momenten der „extratemporalen Zeit im Reinzustand", in denen erinnerndes Ich und erinnertes Ich identisch werden, muß dabei sowohl der Charakter der Kontingenz und der Seltenheit als auch die verwickelte Vielfalt von Voraussetzungen belassen werden, die sie im Leben haben.

Nun erst wird ganz deutlich, warum alle Figuren des Romans jene oben erwähnte völlige Offenheit aufweisen. Sie ermöglichte es, jede einzelne Gestalt zugleich zum Bezugspunkt einer potentiell unendlichen Fülle von zufälligen Ereignismöglichkeiten und einer endlichen Zahl von tatsächlich eintretenden Ereignissen zu machen. Die Begrenztheit dieser tatsächlich eintretenden Ereignisse wird durch das wiederum vom Zufall geknüpfte Beziehungsnetz der Figuren untereinander bestimmt. Daher sind die Personen der *Recherche*, wie die jedes großen Romans, Typen; Typen nicht im Sinne einer konstruierten Durchschnittlichkeit, sondern einer Synthese des Allgemeinen und des Individuellen, die mit jeweils verschiedenem Schwerpunkt alle Grundbestimmungen der geschichtlichen Wirklichkeit enthält[19]. Ihre Einseitigkeit, die sie zu Individuen macht, spiegelt in Betroffensein und Reagieren jeweils eine ganze Welt, ihr jeweiliges *univers particulier*. Gerade dadurch werden die Gestalten der *Recherche* zu unvergeßlichen Charakteren. Sie alle haben ihre eigene Sprache, und sie alle sind komplexe Gebilde.

Die soziologische Verengung des Personenkreises, die man auf den Snobismus Prousts zurückzuführen pflegt, ist kein Mangel, sondern gestattet im Gegenteil, auf der dicht geschlossenen gesellschaftlichen Oberfläche der restlos verdinglichten menschlichen Beziehungen die Reflexe der Gesamtwirklichkeit zu sammeln. Jede der Proustschen Figuren ist zusammengesetzt aus den mannigfaltigsten Elementen verschiedener Herkunft, die auf dieselbe Weise zur Einheit gelangen, wie die versprengten Ichparzellen, die *vases clos* und die *temps clos*. Proust mußte sich gegen die rasch entfachte Lust literarischer Neuigkeitsjäger, die zeitgenössischen Vorbilder seiner Personen aufzuspüren, wehren, weil diese Art von Entschlüsselung auf einer völligen Verkennung seiner künstlerischen Absichten beruht. Das eingestandene Zusammensetzen seiner Figuren aus tausend

[18] *Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément — rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui — rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents* (III, 889).

[19] Vgl. III, 900: *C'est le sentiment du général qui, dans l'écrivain futur, choisit lui-même ce qui est général et pourra entrer dans l'œuvre d'art.*

Zügen lebender Menschen zu imaginär-individuellen[20] entspricht ganz dem Proustschen Menschenbild und zugleich dem Formgesetz des Romans, der poetischen Verdichtung der extensiven Totalität. Prousts Gestalten erscheinen so sehr in Selbstwidersprüche zerfallen, so weit atomisiert, daß sich die Einheit ihres Wesens nur in der Summierung der einzelnen und von der rein zufälligen Erinnerung ausgewählten, heterogenen *états successifs* gewinnen läßt. Man möchte hier an die anatomische Verschiebung des Menschenbilds in der modernen bildenden Kunst denken, in der uns der Versuch einer Neukonstituierung des Menschen mindestens ebenso wirksam zu sein scheint als das bloße Registrieren eines Zersetzungsvorganges.

Nur eine dem Leben nachgebildete, zum extremen Fall gesteigerte und zum individuellen Fall verwandelte typische Wahrscheinlichkeit von Begegnungen einer beschränkten Anzahl von selber zufallsbestimmten Figuren und Geschehnissen ermöglicht es, die für den menschlichen Geist unendlich differenzierte Außenwelt im Sinnzusammenhang eines überschaubaren Handlungsgefüges einzufangen.

Der Verdichtungsprozeß, dem die Personen Prousts unterliegen, bestimmt auch die Situationen, die Räume und die Zeiteinheiten, in denen sich das vom Zufall geknüpfte Ereignisnetz verknotet. Von ihnen aus werden die im Erzählungsablauf weiß gelassenen Strecken der chronologischen Zeit gleichsam als notwendiges Atemholen des determinierenden Zufalls faßbar. Denn allein die die Bewußtseinsbildung Marcels bestimmenden Schnittpunkte einer im Beziehungskreis der Figurenhandlung eingefangenen Zufälligkeit sind für das Geschehen relevant. Daher muß sich der breite kontingente Zeitfluß von 42 Jahren in eng begrenzten Zeit- und Ortseinheiten sammeln. Der moderne Roman nähert sich aus dem Zwang zur Verdichtung eines unübersehbar gewordenen Außen den berühmten drei Einheiten des klassischen Dramas.

Mit der Belangloserklärung der chronologischen Zeit sucht der moderne Roman den Menschen für die Determination durch einen unbeeinflußbaren geschichtlichen Verlauf zu entschädigen, und spricht diesem Verlauf zugleich das Urteil. Er entwirft von dem rein subjektiven Moment der tiefsten Betroffenheit aus sein eigenes Bild der Wirklichkeit. Deshalb entspricht bei Proust den erinnerten Zeit- und Lebensparzellen mit ihrer monadenhaften Kommunikationslosigkeit die geschlossene Perspektive des Hotel- oder Schlafzimmers, die wechselnde Perspektive der Landschaft vom geschlossenen Wagen aus, der Ablauf von Jahren im konzentrischen Spiegel weniger in einem Salon verbrachter Stunden.

[20] *Le littérateur envie le peintre, il aimerait prendre des croquis, des notes, il est perdu s'il le fait. Mais quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire; il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc.* (III, 899—900).

Jeder dieser geschlossenen Erzählzeiträume und -orte stellt eine zugleich typische und individuelle Verdichtung — gleich den Personentypen — dar. Jeder hat seine besondere, dem Menschenbild entsprechende diskontinuierliche Struktur, und jeder ist adäquater Raum des erinnernden Ich, das sich selber sucht in der Suche nach der verlorenen Zeit.

So spiegelt sich gleich zu Beginn im ersten Teil von *Du côté de chez Swann* die gesamte Kindheit Marcels in der Erinnerung eines Tages, später die bewegte Herbstsaison von *Le côté de Guermantes* im Ablauf einer Woche. Das von Herbst- bis Frühlingsanfang reichende Zusammenleben mit der gefangen gehaltenen Geliebten — in der neuen Dünndruckausgabe des Romans immerhin 400 Seiten — kristallisiert sich im Ablauf eines Tages. Die Atmosphäre des ganzen ersten Weltkrieges geht ein in das Erlebnis einer Sommernacht, und der ganze Schlußteil — *Le temps retrouvé* — in eine Matinée von der Dauer einer einzigen Stunde[21]. So erstellt Proust sein *édifice immense du souvenir* (I, 47) in einem beispiellosen Intensivierungsprozeß, nicht symmetrisch, sondern wichtigkeitsgemäß proportioniert. Die Diskontinuität der erlebten Zeit, in der Verdichtung der Gesamtwirklichkeit, ergibt das Formprinzip der Proustschen Kunst.

Der Entwurf der Welt von dem in raumzeitlicher Begrenzung eingeschlossenen, sich erinnernden Ich her, und ihre konsequente Ausrichtung auf dieses Ich bewirken eine durchgehende Relativierung aller Dinge mit dem Zweck, ihnen ihre rein äußerliche Befindlichkeit zu nehmen und ihnen durch die Kunst die Einheit ihres Wesens zurückzuerstatten: *recomposer la réalité*, eine Realität, die mit der Kunst als solcher identisch ist[22].

Der in dieser Ausschließlichkeit wohl noch nie dagewesene Totalitätsanspruch der Kunst erscheint als die einzige Antwort, die einem völlig fragwürdig gewordenen Leben noch gegeben werden kann.

Das großartige Finale des Werkes verknüpft in einem letzten Zufall alle angesponnenen Fäden des Zufalls. Die nur eine Stunde währende makabre Veranstaltung der Matinée Guermantes, deren altgewordene Teilnehmer Verschmelzung und Untergang der alten Gesellschaft dokumentieren, verbindet zugleich die beiden soziologischen — und kompositorischen — „Seiten" der *Recherche*: den hocharistokratischen *côté de Guermantes* und den großbürgerlichen *côté de Swann*. Die gleiche Szene sieht mit der plötzlichen Erneuerung aller bisherigen großen Erinnerungserlebnisse auch die letzte Desillusionierung Marcels und damit die Erkenntnis der einzigen Chance, die Scheinwirklichkeit aufzuheben: nämlich die, das eigene, in seiner Kontingenz jetzt völlig durch-

[21] Eine zuverlässige und übersichtliche zeitliche Gliederung des Romans bringt Jauss a.a.O. S. 202ff.

[22] *La grandeur de l'art véritable . . . c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie* (III, 895).

sichtig gewordene Leben als die bisher verhüllte Geschichte seiner *vocation* zu begreifen, der *vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire* (II, 397 u. III, 899). Das Werk wird zur Geschichte des Werks, der Roman zum Roman des Romans.

Aber mit der bangen Frage, ob noch Zeit zur Niederschrift bleibe, tritt ein letztes Mal, alles in Frage stellend, der mögliche Zufall eines verfrühten Todes auf. Das die Kontingenz überwindende Kunstwerk zeigt sich selbst von der Gunst dieser Kontingenz abhängig und widerlegt damit im Grunde das eigene Unternehmen. Die Tragweite des hier aufbrechenden, echten und unlösbaren Widerspruchs, der ein solcher der konkreten geschichtlichen Situation ist, konnte Proust nur ahnen. Unter den neueren Romanciers scheint nur Thomas Mann um sie zu wissen und ihr — wie einst die Romantik — durch die Ironie zu begegnen. In der *Recherche* tritt der eigentliche Erfahrungshintergrund, das Fehlen jeglicher Berechenbarkeit des modernen Lebens, am Schluß noch einmal drohend ins Blickfeld und bestätigt die Integrationsleistung des Romans als künstlerische Sinnfindung in einer sinnentleerten Welt.

Kaum ein neuerer Dichter hat den Fassadencharakter des neuzeitlichen Daseins so mitleidlos — vor allem gegen sich selbst — enthüllt, und keiner es in einer so heroischen Anstrengung als Kunstwirklichkeit zu retten gesucht wie Marcel Proust. In seinem Werk erweist sich die Kunst aufs neue als ein Erkenntnisorgan, das weiter sieht als jede Analyse, weil es gleich in Sinnzusammenhängen — und sei's des Sinnlosen — den Zustand einer geschichtlichen Wirklichkeit antizipiert, die erst heute, Jahrzehnte später, ihren Höhepunkt erreicht zu haben scheint.

Unsere Ausführungen sollten wenigstens andeutungsweise zeigen, wie die Grundbestimmungen der von Proust vorgefundenen Erfahrungswelt in der *Recherche* durch Form „vertilgt", in Gehalt überführt, in reine Objektivität der Gestalt verwandelt werden und doch zugleich in ihrem immanenten Selbstwiderspruch hervortreten. Dieser Sachverhalt aber scheint uns der echte und letztlich allein gültige Ausweis eines großen Dichters zu sein.

Miszellen.

Der geistesgeschichtliche Standort von Lessings „Horoskop".

Von

Carl Enders (Bonn).

1.

Unter den dramatischen Fragmenten G. E. Lessings nimmt in mancher Hinsicht *Der Horoskop* eine besondere Stellung ein. Das Fragment gehört zu den Entwürfen, in denen Lessing schon den später durch seinen *Nathan* zum Sieg geführten Blankvers verwendet, und unter diesen Entwürfen ist er der erste, der neben den ursprünglich allein in Betracht kommenden männlichen auch weibliche Reime hat. *Der Horoskop* nimmt auch darin eine besondere Stellung ein, daß wir mit Ausnahme der ersten Anregung bei Quintilian, woher ihm der Wortlaut des Horoskops kommt, nichts von seinen Quellen wissen, daß aber andererseits eine besonders interessante Fabel vorliegt[1]. Erich Schmidt (Lessing, 2. Aufl., Bd. 1, S. 353) führt aus, daß es sich um eine Schicksalstragödie handelt. Auch Oehlke (Lessing und seine Zeit, Bd. 1, S. 259) sieht das Werk in dieser historischen Linie. „Hätte der spätere Verfasser der Hamburgischen Dramaturgie diese podolische Schicksalstragödie ausgeführt — wie lehrreiche Ausblicke ergäben sich auf Schiller, wenn man nur an dessen 'Braut von Messina' und 'Demetrius' denkt." In der späteren Lessingforschung ist zwar mehrfach dem Zweifel an der Absicht Lessings Ausdruck gegeben worden, eine Schicksalstragödie schreiben zu wollen, aber nirgends ist diese weltanschaulich und geistesgeschichtlich so bedeutsame Meinung einwandfrei aus der Analyse des umfänglichen Fragments heraus wissenschaftlich bewiesen, wie es die vorliegende Untersuchung tut, um endgültig zu zeigen, daß es sich nicht um eine Schicksalstragödie, sondern um ein aufklärerisches Lehrstück handelt, ähnlich wie der *Nathan*. Nicht erst ist im *Nathan* für Lessing die Bühne eine Kanzel gewesen, moralische und weltanschauliche Überzeugung zur Darstellung zu bringen. Im Grunde dienen alle seine Dramen dieser Tendenz, nicht nur der letzte Antigötze. Und so ist auch unser Fragment ein weltanschaulich bestimmtes Lehrstück und zwar, wie wir sehen werden, ein pädagogisches. Zur Arbeitsweise Lessings ist darauf hinzuweisen, daß schon für die frühen Leipziger Jahre Christian Felix Weiße berichtet, der Freund habe die Gewohnheit gehabt, seine theatralischen Arbeiten von Akt zu Akt und Szene für Szene genauestens zu entwerfen und dann zu sagen, daß er sie fertig habe. Erst wenn er sie in Druck geben wollte, setzt Weiße hinzu, *arbeitete er sie nach seinem Entwurf langsam und mit viel Bedachtsamkeit für die Presse, welches ihm nicht leicht wurde, sondern die äußerste Anstrengung kostete.* Es ist der Vorgang, den Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* charakterisiert, wenn er bekennt, er habe als Dichter alles durch Druckwerk und Röhren aus sich herauspressen müssen, das heißt: die dichterische Kleinarbeit ist bei ihm aus einer Synthese von Anschauung und Reflexion produziert worden.

[1] *4. Declamatio maior* Pseudo-Quintilians: einem Manne wurde, bevor seine Frau niederkam, das Horoskop gestellt. Es lautete dahin: *virum fortem esse qui nasceretur, deinde parricidam.*

Unser „Drama" ist ganz nach dieser Technik „fertig" entworfen, die Ausarbeitung im Einzelnen aber ist bis auf eine Szene nicht durchgeführt.

Das Fragment war handschriftlich in der Universitätsbibliothek in Breslau erhalten und dürfte jetzt verloren sein. Zuerst wurde es mitgeteilt von Carl G. Lessing in G. E. Lessings „Theatralischem Nachlaß" Berlin 1784—86. Es ist dann mit verschiedenen willkürlichen Änderungen erschienen in der Hempelschen Ausgabe wie auch in der Erneuerung derselben in der Goldenen Klassiker-Bibliothek, in der Ausgabe der Kürschnerschen Deutschen National-Literatur, um schließlich in maßgebender Form zu erscheinen in der kritischen Ausgabe von Lachmann-Muncker im 3. Band, 1887, S. 371ff. Äußere Anhaltspunkte zur Datierung sind nicht vorhanden. Auf Grund motivischer Ähnlichkeit ist es von Erich Schmidt ins Jahr 1756 gesetzt worden. Dieser Datierung haben sich alle Nachfolger angeschlossen. Daß keine Einheit des Ortes herrscht, rückt das Drama weiter hinaus. „Andererseits", meint Oehlke in der Ausgabe der Goldenen Klassiker-Bibliothek, „hat Lessing nach der 'Hamburgischen Dramaturgie' keine Schicksalstragödie entwerfen können." Dieser Einwand kann nach der vorliegenden Arbeit nicht mehr gelten. Wenn man nun kein Bedenken mehr hätte, das Fragment später anzusetzen, so wäre auch die Ähnlichkeit der Szene IV, 1 (Amru-Zuzi) mit der Derwischszene des *Nathan* dazu angetan, es näher an diesen heranzurücken.

2.

Es liegen 4 Ansätze zur Arbeit vor, welche in zeitlicher Folge zunächst zu betrachten sind.

I. Als Personen werden angeführt: Petrus Opalinski, Paladin von Podolien, Lucas Opalinski, dessen Sohn, Castellan von Cressici und Anna Massalska. Diese Anführung kann jedoch nicht besagen, daß damit die Gruppe der Hauptpersonen für sich herausgehoben sei, denn eine vierte Person spielt in dem folgenden Entwurf eine handlungschaffende motivische Hauptrolle, die Gattin des Petrus und Mutter des Lucas, während Anna Massalska zwar in der Handlung eine Hauptrolle, im motivischen Aufbau aber eine untergeordnete Rolle einnimmt.

Es folgt ein prosaischer Entwurf, der in drei Teilen darbietet: 1. die äußere Exposition, 2. die innere Exposition, die seelischen Voraussetzungen des Stücks, 3. die Entfaltung der Ereignisse, welche den tragischen Verlauf der Handlung bedingen.

1. Äußere Exposition: Lachmann-Muncker 3, 371—372/6.

Unter dem Petrus Opalinski waren die Tartarn in Podolien eingefallen, die Lucas bei Cressici schlug. Bei der Verfolgung derselben befreite Petrus die Anna Massalska, welche die Tartarn aus Lemberg mit weggeschleppt hatten. Oder vielmehr Anna Massalska war einem tartarischen Mursen nicht ungern gefolgt; welcher sich mit gutem Willen selbst gefangen nehmen ließ, um seine geliebte Massalska, die in der Polen Hände wieder gefallen war, nicht aus den Augen zu verlieren. Sobald Petrus die Massalska sahe ward er sterblich in sie verliebt, welche Liebe er in jedem Blicke, den er auf sie warf, verriet. Auch auf den Lucas hatte Massalska Eindruck gemacht, und er wünschte sehr, daß ihm diese Beute geworden wäre.

2. Innere Exposition: ebda. 372/7—372/26.

Nun war dem Petrus, dem Vater, von einem Astrologen, den er über das Schicksal seines einzigen Sohnes um Rat fragte, vorhergesagt worden, daß dieser Sohn, dieser Lucas, zwar ein braver Mann werden, und sich um sein Vaterland höchst verdient machen, hierauf aber auch an ihm selbst, dem Vater, zum Mörder werden würde. Die Worte, in welchen der Ast. das Horoskop abgefaßt hatte, waren: Hoc temporis momento natus vir fortis futurus est, deinde parricida; die der Vater dem Sohne, bis auf das deinde oft selbst vorgesagt hatte, um ihn mit Zuversicht auf sich selbst in allen seinen kriegrischen Unternehmungen zu erfüllen.

So lange sich Lucas noch eben durch keine sonderbare Taten hervortun können, schwebte ihm nur die erste Hälfte seines Horoskops, vir fortis futurus est, vor den Augen. Kaum aber schien er sich durch den Sieg über die Tartarn auf die höchste Stufe seines Ruhmes gestiegen zu sein; kaum schien ihm von dieser Seite die erste Hälfte seines Horoskops erfüllt: als ihm das deinde einfiel, bei welchem sein Vater sich allezeit unterbrochen. Er sehnte sich unendlich nun auch den übrigen Rest seines Horoskops zu erfahren: und weil er aus dem, daß ihm sein Vater denselben beständig verschwieg, schließen zu müssen glaubte, daß er höchst nachteilig sein müsse: so fehlte nicht viel, daß er äußerst tiefsinnig darüber geworden wäre.

3. Erregende Handlung: ebda. 372/27 bis Schluß.

Indes hatte Peters Gemahlin, und Lucas Mutter, Marina Opalinska, wohl bemerkt, welchen Eindruck Anna auf Petern gemacht habe, ob er schon nichts anders dabei dachte, als wie er sie seinem Sohne zufreuen möge. Sie fürchtete sein ganzes Herz darüber zu verlieren, und war also auf den Einfall gekommen, dieser ihr, wie sie glaubte, so gefährlichen Liebe alle mögliche Hinderung in den Weg zu legen, in welcher Absicht sie ihrem Sohne selbst die Anna gewaltig anpries, und ihm unter den Fuß gab, sie als die einzige annehmliche Belohnung für seine Heldentaten von dem geretteten Königreiche zu verlangen. Ja, als Lucas kein Gehör dazu zu haben scheinet, und in seiner ganzen Seele der einzige Gedanke des verschwiegenen deinde herrschet: verspricht ihm die Mutter, das vollständige Horoskop zu schaffen, um ihn hierüber zu beruhigen.

Die Mutter hält auch wirklich Wort, und er lieset das schreckliche Parricida. Was bei diesem Worte in ihm vorgeht ist zu ermessen: so wie in dem Stücke selbst der weitere Erfolg davon zu vernehmen.

II. Es folgt ein neues erweitertes Personenverzeichnis mit einigen Änderungen der Namen. Der Vater heißt jetzt Peter Opalinski, seine Gemahlin heißt nicht mehr Marina, sondern Sidonia Opalinski. Weiterhin: Lucas, Anna Massalska, Zuzi, Sultan-Galga; Amru, ein Murse, Connor, ein englischer Arzt.

Lessing tritt also dem Ausbau der Massalska-Handlung, welche das Bild erst beleben konnte, näher.

III. Nunmehr wird ein ausführlicheres Schema der Handlung in Akten und Szenen entworfen. Zuzi und Amru treffen sich vor dem Palaste der Opalinskis. Der Gefangene Amru ist bei der Teilung der Beute dem Leibarzt des Paladins, Connor, zugefallen, *der bei dem allgemeinen Aufgebote Mut genug gehabt, die Waffe mit zu ergreifen.* Er *erkennt den Zuzi, der . . . sich für keinen Tartar sondern für einen wieder befreiten Polen ausgibt.*

Die äußere Exposition des I. Schemas soll also in analytischer Technik enthüllt werden. Die Person des Arztes leitet in der 2. Szene zur Schilderung des Zustandes über, der in der Seele des Lucas durch die Voraussetzungen aus der inneren Exposition im 2. Teil des I. Schemas sich ergibt. Connor spricht Amru von dem kranken Lucas, *daß er beständig deinceps* [statt *deinde* im I. Schema] *im Munde habe, und melancholisch zu sein scheine. Connor geht ab, nach andern Patienten. Worauf Zuzi* [in der 3. Szene] *wieder kömmt und das Gespräch zwischen Zuzi und Amru fortfährt.* Offenbar wird zwischen beiden verabredet, daß Amru Zuzi die Gelegenheit verschafft, mit Anna zusammenzukommen, denn wir treffen beide wieder im Beginn des 3. Aktes im Vorzimmer der Anna. Beide Handlungen sind also in Gang gebracht, die Opalinski-Handlung und die Zuzi-Anna-Handlung. Der Szenenwechsel, den Lessing innerhalb des Aktes schon nicht mehr scheut, führt uns nun im Zimmer des kranken Lucas die schnelle Entfaltung der ersteren vor. Lucas sucht in der 4. Szene seinem Vater mit aller Gewalt das Geheimnis abzuringen. *Der Vater geht ab, um diesem Anhalten nicht länger ausgesetzt zu sein.* Die kurze Andeutung der 5. Szene: *Der Vater beugt der kommenden Arete* [so heißt jetzt Marina Sidonie] *aus*, zeigt, daß die Voraussetzungen von I, was die Gefühle Peters gegenüber Massalska angeht, in Geltung bleiben. Arete hat seine Wandlung wohl bemerkt und wird nun entsprechend dem 3. Teil des I. Schemas in Bewegung gesetzt, wobei es unklar bleibt, ob Lucas wie in I, 1 schon von ähnlichen Gefühlen gegen die Massalska erfüllt ist. *Arete preiset ihrem Sohne die Anna an, und sähe gern, daß er sich näher mit ihr verbinde; es sei auf die eine oder auf die andre Art. Lucas weigert sich. Arete, die verschiedne Ursachen davon vermutet, berührt verschiedne nach der Reihe z. E. daß sie in den Händen der Tartarn gewesen. Lucas leugnet diese alle ab. Und da er ihr doch nur wenigstens die Ursache gestehn soll, sagt er, daß seine Besorgung wegen des deinceps, ihn unfähig mache, auf etwas anders zu denken. Sie versichert ihn darüber zu beruhigen, und ihm das versiegelte Horoskop, von dem sie wisse, wo es liege, zu schicken.* Sie weiß danach offenbar von der Fortsetzung des Horoskops ebenso wenig wie der Sohn selbst. Die tragische Entwicklung bereitet sich also mit dem Ausklang des 1. Aktes vor.

Im 2. Akt bleibt die Szene zunächst dieselbe wie im 2. Teil des 1. Aktes. *Lucas bekömmt das versiegelte Horoskop, erbricht und liest es und erschrickt.* Äußerst alteriert wird er in der 2. Szene von dem Arzte vorgefunden. *Lucas leitet das Gespräch auf die Prophezeiungen, und was ihm der Arzt darüber sagt, macht den Lucas noch unruhiger.* Was das ist, erfahren wir nicht. Vielleicht soll er den Sohn darauf hinweisen, daß der Vater auf die Prophezeiung nichts gebe, sonst habe er ihm schwerlich von dem Horoskop überhaupt gesprochen. Dem stünde dann zur weiteren Beunruhigung des Sohnes die Weigerung des Vaters gegenüber, nun auch den Schluß zu offenbaren. Der Sohn soll sich vielleicht sagen, daß ja der erste Teil in Erfüllung gegangen sei und deshalb auch die Erfüllung des zweiten Teils drohe. Wahrscheinlich berührt der Arzt auch die gleiche Neigung des Vaters und des Sohnes zu Anna und deutet die Möglichkeit eines Konflikts an. Oder der Arzt, der ja ein kühler Engländer ist, soll ihn warnen, seinen Geist zu zermartern und sich in eine unnatürliche Aufregung zu steigern, da gerade dadurch eine Geistesstörung eintreten könne, die die Möglichkeit einer Erfüllung näher rücke. Die Temperamentsfrage hat vielleicht zur Wahl der Nationalität unserer Helden geführt. Je ruhiger er danach strebe, physiologisch ganz Herr seiner selbst zu bleiben, umso weniger sei zu befürchten; das läßt sein Rat vermuten, *sich zur Ader zu lassen.* Er *führt den Lucas ab*, der also diesen Rat befolgt. Die nächsten Szenen haben den Zweck, die Personen so zu

verschieben, wie die Ereignisse es erfordern. Sie spielen sich im Zimmer des Peter Opalinski ab (Szene 3—5). *Anna ist in beständiger Schwermut; und Peter sucht sie aufzuheitern. Man erfährt, daß sie für ihren Vater und ihre Brüder in Sorgen steht, nachdem sie ihrem Zuzi entrissen worden.* Der Arzt erfüllt seine dramaturgische Mission, indem er rät, Lucas so wenig als möglich allein zu lassen, worauf der Vater geht, *um selbst ein Auge auf ihn zu haben*, was uns mit Besorgnis erfüllt: der Arzt leitet zugleich zur anderen Handlung über und vermittelt die Verbindung Amrus mit Anna. *Der Arzt sagt Annen, was er von seinem Gefangnen, dieser von einem eben itzt eingebrachten Tartar gehört: daß die Ihrigen noch alle wohl und am Leben. Sie ist begierig diesen Tartar zu sprechen; und der Arzt verspricht ihn zu schicken.* Offenbar soll Zuzi wieder als Tartar erscheinen, obwohl er sich vorher, jedenfalls bei den Mannschaften und Untertanen des Paladins, als Pole ausgegeben hatte.

Entsprechend diesen Verknüpfungen finden wir denn in der 1. Szene des 3. Aktes Amru und Zuzi im Vorzimmer der Anna. Die Begegnung der Liebenden kommt zustande. Offenbar soll Zuzi in Sorge und Eifersucht sein, weil er von dem Eindruck gehört hat, den Anna auf die beiden Fürsten gemacht hat, und von den Wünschen, welche in ihnen lebendig sind und noch geschürt werden. *Erinnert sie* [2. Szene] *an ihr gegebenes Wort und an die Pfänder ihrer Treue, die er in Händen habe. Die freie Anna wiederholt ihm das Versprechen, das ihm die gefangne Anna wider Willen gegeben zu haben scheinen könnte.* (Ganz entsprechend I, 1.)

Unmittelbar darauf soll sich die Katastrophe vollziehen. Diese Stelle der Wiederfindungsszene und der erneuten Treuerklärung ist natürlich bedeutungsvoll. Es wird dadurch die völlige Zwecklosigkeit aller Bemühungen um Anna evident. Die Kenntnis davon würde für alle Beteiligten die Atmosphäre klären. Aber jeder handelt so geradeaus in seiner Richtung, daß die Aufklärung nicht zustande kommt und nicht zustande kommen kann und das Verhängnis seinen Lauf nimmt. *Peter erkundiget sich* [3. Szene: *in dem Zimmer des Lucas*] *bei dem Arzt und dem Bedienten nach Lucas, der in dem Kabinette sitzt, wo er sich zur Ader gelassen. Peter erinnert sich, daß man dieses Kabinett von einer andern Seite beobachten könne, wohin er sich begibt.* In dieses Kabinett versetzt uns die 4. Szene. Lucas will sich die Adern aufreißen und sich verbluten. *Indem erinnert er sich an sein Feuerrohr, das in dieser Zeit erfunden war. Er weiß es geladen, und will sich erschießen.* Szene 5: *Hierüber bricht plötzlich sein Vater aus dem Gemach, und will es ihm aus den Händen reißen. Das Gewehr geht los, und trifft den Vater. Der Vater fällt. Das ganze Haus kömmt zu Hülfe.* Lessing bedurfte offenbar einer Waffe, die besonders geeignet war, schon durch unvorsichtige Handhabung gefährlich zu werden. Die Katastrophe ist da.

Ein Schicksalsdrama wäre damit im wesentlichen zu Ende gewesen. Das ist aber in unserem Entwurf durchaus nicht der Fall. Der Inhalt und die Ausführlichkeit der Planung für den 4. Akt zeigt, wie wesentlich gerade er für den inneren Sinn der Dichtung werden sollte. In der 1. Szene will der Arzt Lucas beruhigen. *Und freuet sich ihn so beruhiget zu finden.* Das ist offenbar einer der Sätze, welche am meisten zu denken geben. Was ist die Ursache seiner Ruhe? Ist es die versteinernde Ruhe der Verzweiflung? Gewiß nicht. Denn in der folgenden Szene zeigt Lucas eine besonnene Überlegung und liebevolle Sicherheit, wie sie keinem Verzweifelten eigen ist. Offenbar fühlt Lucas sich von einem unerträglichen Druck befreit. Und dieses Gefühl der Befreiung ist so stark, daß es selbst über den Schmerz um die vielleicht tödliche Ver-

wundung des Vaters triumphiert. Die Tatsache, daß die ihm immer vorgehaltene Prophezeiung, soweit er sie von Jugend an kannte, in Erfüllung gegangen ist, hatte ihn so in Verwirrung gesetzt, daß er keinen anderen Gedanken mehr hatte, als die Fortsetzung zu erfahren. Selbst die neu aufkeimende Empfindung für Anna muß davor zurücktreten. Warum eigentlich? Diese Wirkung ist nur denkbar, wenn die Erfüllung ihm natürlich, nicht selbstverständlich erschien, wie sie ja offenbar auch dem Vater unwahrscheinlich erschien, weshalb er ja eben immerfort durch den Hinweis auf die Prophezeiung den Heldenmut des Sohnes anzustacheln suchte. Dieser ist kein „Held" von Natur. Er hat eine weiche, empfindsame Seele. Deshalb mochte er das Horoskop ursprünglich ungläubig-neugierig aufgenommen haben. Aber beständig wirkt die nicht ablassende Bemühung des Vaters auf ihn ein, der nie müde wird, ihm die Worte bis *auf das deinde* vorzusagen, *um ihn mit Zuversicht auf sich selbst in allen seinen kriegrischen Unternehmungen zu erfüllen.* Wird seine zarte Seele nicht vergewaltigt, zum Glauben gezwungen, der ihm vorher nur ein Aberglaube war? Und nun lernt er den Abschluß des Horoskops kennen!

Wir folgen in unserer weiteren Überlegung der Aufforderung Lessings im I. Schema: *Was bei diesem Worte in ihm vorgeht ist zu ermessen.* Er soll an den Schluß der Vorhersage glauben, wie er gedrängt worden war, an den Anfang zu glauben. Er, der zärtlichste Sohn, soll schwarze Gedanken hegen in seinem Herzen gegen den geliebtesten Vater. Seine Verwirrung steigert sich, da er die Möglichkeit seelischer Konflikte heraufkommen sieht. Denn er hat doch, wie alle, bemerkt (I, 1), daß in der Seele des Vaters eine Neigung aufkeimt, die er selbst auch in sich fühlt; er mag auch die Motive der Mutter ahnen und sich in ihr gekränkt fühlen. Ist das Unglaubwürdige des ersten Teils der Prophezeiung nicht in Erfüllung gegangen? Knüpfen sich nicht die Fäden des Schicksals vor seinen Augen, den zweiten Teil auch der Erfüllung zuzuführen? Um diesem drohenden Unheil auszuweichen, sich selbst nicht zum verachteten Scheusal zu werden, wehrt er die Zumutungen der Mutter ab, sich Anna liebend zu nähern, beschließt er lieber zu sterben. Denn er ist ja nun einmal kein Held. Und was ist nun geschehen? Er ist gar kein Mörder. Nicht Abschluß eines teuflischen Plans, den er geschmiedet hätte, ist der Tod des Vaters, wenn er überhaupt eintritt, sondern der Zufall hat ihn getötet, der nicht seine, sondern die Hand des Vaters selbst gelenkt hat. Er ist gar nicht beteiligt, auch kein Gedanke von ihm. Alle seine seelischen Leiden waren die Folge einer Suggestion, er ist nichts anderes, als was er von jeher war, der zärtliche Sohn, mit seiner stillen empfindsamen Seele. Er hat sich wiedergefunden. Und nun muß es ihm klar werden, daß auch der erste Teil des Horoskops gelogen hat. Er ist gar kein vir fortis geworden durch den Zufallserfolg. Sein altes Mißtrauen, sein alter Unglaube an eine solche Mission seines Lebens hatte recht. Jetzt gilt es, sich wieder zu zeigen als der echte Lucas, besonders dem schwerverwundeten Vater gegenüber, *dessen Umstände ihm der Arzt sehr erfreulich schildert.* Aber auch dieser zeigt sich nun in seiner wahren Größe, nachdem er sein pädagogisches Unrecht dem Sohne gegenüber eingesehen hat, das allein die Verwirrung des Sohnes verschuldet hat. Diese Größe ist übrigens schon im I. Schema angedeutet: *ob er schon nichts anders dabei dachte, als wie er sie seinem Sohne zufreuen möge.* Die Szenen 2 und 3 führen uns in das Zimmer des alten Opalinski: *Er will Areten keine Vorwürfe machen, daß sie dem Lucas das Horoskop gegeben.* Er ist allein schuldig. Sie hat ja offenbar nichts von dem verderblichen Inhalt des Horoskops gewußt, und er versteht ihre Motive. Er fühlt sich jetzt so frei ihr gegen-

über, daß er ihr Anna empfehlen kann. Dabei *entdeckt* er *ihr, was für Absichten er mit ihr und seinem Sohne gehabt habe.* Dieser, der erst nach dem offenbar vertraulichen Gespräch auftritt, also von dessen Inhalt nichts erfahren sollte, kommt hinzu und zeigt sich nun ganz als der liebevolle zartsinnige Sohn. *Um dem verwundeten Vater das Reden zu ersparen, sagt er selbst alles was ihm jener vielleicht sagen könnte.* Das ist zunächst das, was weiter mitgeteilt wird: *Er versichert ihn, daß er ruhig und gelassen sei; auch selbst wenn mit dem Vater das Äußerste geschehen sollte.* Dem Vater muß also selbst vor allem an diesem seelischen Gleichgewicht des Sohnes liegen. Er will alle Vorwürfe aus seiner Seele verbannt wissen. Wodurch aber könnte er sie sicherer bannen, als daß er zu verstehen gibt, er begreife jetzt die seelische Verwirrung des Sohnes. Wodurch ist sie entstanden? Durch die falsche und unberechtigte Verwendung des Horoskops als Erziehungsmittel. Denn nichts anderes als dies ist der Anlaß des ganzen Unheils geworden. Aus dem Opfer, das der Vater für seinen Irrtum bringen wird, soll neues Glück für den Sohn ersprießen. Alles scheint sich noch zum Besseren zu wenden. Nur der Zuschauer weiß schon, daß die wichtigste Voraussetzung fehlt, die Neigung Annas. Das tragische Mitleiden bleibt lebendig, wenn er sieht, wie in der nächsten Szene (4) Amru und Zuzi die allgemeine Bestürzung sich zu nutze machen, um zu dem Zimmer der Anna vorzudringen. Anna begegnet ihnen, da sie sich selbst nach dem Alten erkundigen will. *Sie erblickt den Zuzi, dem sie mit kurzen Worten ihre Zusage wiederholt und ihn fortschickt.* Für die 6. Szene ist ein Alleinsein zwischen Lucas und Anna vorgesehen. Leider erfahren wir nicht, was zwischen ihnen vorgeht. Es scheint jedoch aus der folgenden Szene hervorzugehen, daß Lucas glaubt, Anna nähergekommen zu sein. Arete tritt, wie es scheint, unvermutet und dadurch die Klärung verhindernd, dazwischen (Szene 7). Ihre Stellung zu Anna und der Frage ihrer Verbindung mit Lucas hat sich völlig verändert. Wodurch? Das wird nicht völlig klar, weil wir zu wenig Anhaltspunkte zur Bestimmung ihres Charakters haben. Ist sie leichtsinnig intrigant und jetzt bereit, Anna beiseite zu schieben, da sie sie nicht mehr braucht für ihre Absichten, wie vorher; ist sie daher auch bereit, sich über Gebot und Absicht des Gatten hinwegzusetzen, wie schon vorher bei Auslieferung des Horoskops? Oder ist ihr inzwischen die wahre Neigung Annas bekanntgeworden und will sie nunmehr den Sohn unter falscher Schonung seiner Seele (was wieder zu den Erziehungsmißgriffen des Stücks passen würde) zu dem Entschluß bringen, selbst von der Verbindung abzusehen? Jedenfalls *möchte* sie *gern verhüten . . ., daß sich Lucas mit Annen nicht so vertraut mache.* Zu diesem Zweck sagt sie ihm, nachdem Anna sie verlassen, in der 8. Szene *kurz und gut, was man von ihm argwohnen würde, wenn der Vater stürbe und er um Annen werbe, daß er seinen Vater vorsätzlich aus dem Wege geschafft.* Das aber trifft Lukas gerade ins Herz. Ist es doch der einzige Vorwurf, den er sich vielleicht machen könnte, daß er den Nebenbuhler im Vater gern beiseite gehabt habe. Ist seine Seele ganz rein geblieben von der Gedankensünde? Ist nicht sein Wunsch unbeschwerter, wenn der Vater nicht mehr ist, nach dem sich zu erkundigen Anna geeilt war, als er sie traf? Und kann seine empfindsame Seele diesen Vorwurf, auch wenn er im Grunde haltlos ist, dauernd ertragen? Neu verletzt und zugleich betrogen um sein Glück *bleibt* er *bei seinem Vorsatze zu sterben.*

Der 5. Akt treibt schnell dem Schluß zu. Man erfährt den Tod des Peter. Lucas selbst *ist früh aufgestanden, und sucht den Abgrund, in welchem er bei der Schlacht sein Leben verloren, mitsamt seinem Pferde, wenn es noch einen einzigen Sprung getan hätte.* Traurig hat er wohl sich ausgemalt, wieviel besser es gewesen wäre, wenn das Pferd

damals diesen einen Sprung getan hätte! Zuzi und Anna sind entflohen und treffen mit Lucas zusammen. *Lucas erkennt Annen.* Sein dadurch aufgeregtes Gefühl sieht in Zuzi den verhaßten Nebenbuhler, vielleicht auch den Verführer. Denn er scheint bis zum letzten Augenblick geglaubt zu haben, daß nur an ihm die Verbindung gescheitert sei. Ist das so, so muß er auch noch diese Erkenntnis mitnehmen, daß er gar nicht wiedergeliebt, sondern verschmäht wird. So versteht es sich, daß er Zuzi *Händel erregt*, in sein Schwert fällt und stirbt.

IV. Schließlich haben wir die Ausführung der Eingangsszene genau nach dem Schema III, eine Szene, die lebhaft an die 3. Szene des 1. Aufzugs im *Nathan* erinnert, in welcher der Derwisch sich Nathan in seiner neuen Rolle als Schatzmeister Saladins vorstellt. Derselbe bewegte Dialog, dieselbe Art des Ausholens und der Preisgabe, dasselbe wohlwollende gegenseitige Verständnis, dieselbe Laune. Und schließlich dieselbe Form: der kurz-periodische jambische Fünffüßler, nur mit weniger weiblichen Ausgängen. Amru und Zuzi begegnen sich vor dem Palaste. Amru erkennt den vornehmen Tartaren sofort, der sich anfangs durch gespielte Fremdheit und Gleichgültigkeit zu verhüllen sucht, dann aber, als er die ehrliche Gesinnung Amrus erkennt, sich ihm eröffnet und gesteht, daß es ein Mädchen ist, das ihn in der Verkleidung in die Höhle des Löwen zieht.

3.

Ist es nun berechtigt, wie die Forschung fast durchweg getan hat, dieses Stück als einen Vorläufer der Schicksalstragödie zu charakterisieren und gar der „verrufenen"? Der flüchtigen Betrachtung ergeben sich ja allerlei Übereinstimmungen: es liegt eine düstere Prophezeiung vor, die sich erfüllt oder zu erfüllen scheint, wie wir sahen, und zwar an einem Schuldlosen. Gerade dadurch, daß die Erfüllung verhütet werden soll, wird sie herbeigeführt. Damit die Katastrophe eintreten kann, muß der Zufall mehrmals sein Spiel treiben. Die verschiedenen Handlungen laufen nebeneinander her statt sich zu verschlingen, wodurch die Spannung sich lösen würde.

Sehen wir jedoch genauer zu, so sieht es ganz anders aus. Schon die Keimzelle bei Pseudo-Quintilian ist nicht rein schicksalsgläubig, sondern weist auf psychische Belastung des Sohnes hin: *metuo ne patrem, dum morior, occidem.* Die antike Schicksalswelt mit ihrem religiösen Ethos steht dem Stoffkomplex und seiner Psychologie ganz fern, ebenso die Calderonsche mittelalterliche Wunder- und Glaubenswelt, die an Prophezeiungen und Vorbestimmungen fest glaubte. Aber auch der grellen Sphäre der kommenden fatalistischen Schicksals- oder besser Zufallstragödie steht das Milieu unseres Fragments durchaus fern. Wo ist die unheimliche Aufgeregtheit von Natur und Menschen, wo sind die Schauer von Blutschande und Kindesmord, wo die Verbindung mit besonderen Örtlichkeiten und Gegenständen, an die sich der Fluch heftet? Schillers Bestrebungen aber, im *Wallenstein* und erst recht in der *Braut von Messina* das moderne, eben gerade durch Lessing inaugurierte Charakterdrama mit der antiken Schicksalsidee dadurch zu verbinden, daß das Schicksal sich auswirkt in dem Charakter und durch den Charakter, wie es auch geplant war in Kleists *Robert Guiskard*, diese Bestrebungen gehören erst einer werdenden Zeit an. Lessings Tragödie, die er an die Stelle der verdrängten heroischen Standestragödie der französischen Klassik setzt und in der Hamburgischen Dramaturgie theoretisch begründet hat, ist die deutsche Cha-

raktertragödie. Und es ist nicht einzusehen, weshalb man den *Horoskop* nicht als eine solche Charaktertragödie soll verstehen können. Ja, man muß das Stück sogar so auffassen. Nur so läßt es sich richtig deuten. Die Prophezeiung ist nur ein Mittel, an dem sich die Charaktere entwickeln, scheiden, bewähren oder versagen. Glaubt denn etwa der Vater an das Horoskop? Doch offenbar nicht, da er sich doch sonst scheuen würde, die Prophezeiung, die ihm doch von vornherein ein unteilbares Ganzes ist, nur soweit pädagogisch zu nutzen, als es ihm dienlich scheint, ohne irgendwelche abergläubische Furcht vor dem zweiten Teil. Er ist als bedachtsam, weise, frei von verführender Leidenschaft gezeichnet, fähig und bereit zur Entsagung und gütig. Er nimmt Anna auf und will nur ihr Bestes. Obwohl er sie zu lieben beginnt, verzichtet er sofort zu Gunsten des Sohnes. Seiner Frau erspart er Vorwürfe wegen der falschen Behandlung der Lage. Aber er lädt eine Schuld im Sinn der Aufklärung auf sich dadurch, daß er den Glauben an die Prophezeiung künstlich in dem Sohn weckt und stärkt, so daß dieser, da er die ganze Prophezeiung kennen lernt, ihr nun wehrlos preisgegeben ist, zumal da er so empfindsam und weich ist, zärtlich und liebevoll. Solche Opfer der Empfindsamkeit sind beliebte Objekte in der Dichtung der Zeit. Schon die Vorstellung des väterlichen Leides treibt ihn, einen abgeblaßten Hamlet, zur Verzweiflung. Offenbar soll er immer wieder vor Konflikte gestellt werden, denen sein zartes Gemüt nicht gewachsen ist: zwischen ihm selbst und dem Vater; zwischen dem Vater und der eifersüchtigen Mutter, da diese ja nur für seine Verbindung mit Anna eintritt, damit der Vater von ihr abgelenkt wird; zwischen ihm und der Mutter, die nach der Beseitigung der Gefahr für den Vater kein Interesse mehr für seine Liebe zu Anna hat; zwischen Anna und ihm selbst, da sie ihn nicht liebt und unfreiwillig grausam ist; und schließlich zwischen ihm und Zuzi, wodurch er dann zu Tode kommt. Anna hat gar nichts mit dem Horoskop zu tun. Ohne die Schuld des Vaters würde sich alles noch klarer für sie lösen, als es so schon geschehen soll. Das einzige, was sich in ihrem Wesen schädlich durch die Entwicklung auswirkt, ist das verheimlichende Spiel mit der Empfindung, das Lessing ja auch sonst als gefährlich dargestellt hat, in der *Minna von Barnhelm*, wie in der *Emilia Galotti* (Orsina und Emilia). Was ergibt sich als Schlußfolgerung, als aufklärerische Lehre? Es ist ein Wahnsinn, dem Aberglauben anzuhangen, eine schwere Schuld aber ist es, solchen Aberglauben als Erziehungsmittel zu verwenden, besonders bei empfindsamen, zarten, ja schwachen Charakteren. Nicht ein außerweltliches Schicksal wirkt sich hier aus, sondern gute Menschen schaffen sich ein tragisches Geschick durch frevelhaftes Spiel mit dem Aberglauben. Nicht eine Schicksalstragödie ist der *Horoskop*, sondern eine aufklärerische Erziehungs- und Charaktertragödie.

Emilie von Gleichen-Rußwurm und die Pflege der Schiller-Tradition.

Von

Walter Baum (Wilhelmshaven)[1].

Rund siebzig Jahre sollten nach Schillers Tode vergehen, bevor die erste historisch-kritische Ausgabe seiner Werke erschien, — ein schuldhaftes Versäumnis oder *nationaler Skandal*, den besonders Jacob Grimm in seiner Berliner Akademie-Rede auf Schiller 1859 und Heinrich von Treitschke in seiner *Deutschen Geschichte* mit scharfen Worten geißelten[1a]. Beide gingen dabei hart mit den Cottas ins Gericht; sie warfen ihnen kleinlichen Monopolgeist vor, der sie untätig auf ihren Privilegien sitzen und dem deutschen Volke die Erfüllung einer selbstverständlichen wissenschaftlichen und nationalen Forderung lange vorenthalten ließ.

Aber persönliche Ressentiments und politische Leidenschaft machen nur zu leicht ungerecht: denn sicher schwang neben verständlichem zornigen Schmerz bei Grimm eine unvergessene Verstimmung wegen gescheiterter Verhandlungen um den Verlag früher Werke (1811/12) mit wie bei dem „Kleindeutschen" Treitschke eine gefühlsmäßige Abneigung gegen die „Väter" der großdeutsch orientierten *Augsburger Allgemeinen Zeitung*. Was beide den Cottas dabei zuviel zumaßen, erließen sie andererseits der Familie Schiller ganz. Ohne deren Billigung und Hilfe wäre Cotta nämlich nicht in der Lage gewesen, seine Monopolstellung zu erlangen und aufrechtzuerhalten. Nicht nur, daß die Erben des Dichters nach seinem Tode die Verträge über die Urheberrechte immer wieder mit der Buchhandlung verlängerten, kämpfte Emilie von Gleichen-Rußwurm sogar ausdrücklich dafür, die gesamte Schiller-Überlieferung bei Cotta zu

[1] Vorbemerkung: Die Bemühungen Emilies von Gleichen-Rußwurm um die Pflege der Schiller-Tradition spiegeln sich in ihrem ausgedehnten Briefwechsel mit der Buchhandlung Cotta, — zuerst mit dem Freunde Schillers Johann Friedrich Cotta, dann nach dessen Tode mit dem Sohn und Nachfolger Georg. Die zumeist ungedruckte Korrespondenz ist ein Teil der großen *Cotta'schen Handschriftensammlung*, die dem Schiller-Nationalmuseum in Marbach am Neckar von der *Stuttgarter Zeitung* als Leihgabe zur Verfügung gestellt wurde. Dort wurde sie vom Vf. benutzt.

Für die freundlichst erteilte Benutzungserlaubnis fühlt sich der Vf. dem Besitzer des Archivs, Herrn Dr. J. Eberle, besonders verpflichtet; weiterer Dank gilt der Museumsleitung und allen Mitarbeitern, voran Herrn Direktor Dr. B. Zeller, für die bereitwillige Unterstützung bei der Arbeit, und — last not least — muß der Vf. dem verdienten, jetzt im Ruhestand lebenden Vorstand der Deutschen Schillergesellschaft, Herrn Prof. Dr. E. Ackerknecht, für seine anregenden Hinweise auf die Bedeutung der Handschriftensammlung danken. — Für die Bedeutung der Sammlung vgl. auch: Herbert Schiller, *Das Cotta'sche Archiv. Ein Schatzhaus schwäbischer und deutscher Kultur*, in: Schwaben. Monatshefte für Volkstum und Kultur, Jg. 1939, Heft 6, S. 455 ff.

Die folgenden Anmerkungen beziehen sich größtenteils auf Briefe Emilies an Cotta und verweisen jeweils durch Angabe des Absendungsortes und -datums auf das betreffende Einzelstück.

[1a] Zu Schillers Nachleben vgl. allgemein: Albert Ludwig, *Schiller und die deutsche Nachwelt*, Berlin 1909. — Zur Rede Grimms vgl. a. a. O., S. 405; für Treitschkes Angriff: Heinrich v. Treitschke, *Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert*, Leipzig: F. W. Hendel, 1928, Bd. 3, S. 335.

konzentrieren, und trug damit wesentlich zur Erstarrung der Schiller-Tradition im 19. Jahrhundert bei[2].

Geboren am 25. Juli 1804 zu Jena, war Emilie Henriette Luise beim Tode Schillers erst 9 Monate alt. Sie konnte daher selbstverständlich keine eigene Vorstellung mehr von ihrem Vater haben, so daß trotz der Bemühungen der Mutter bei ihr eine später recht schmerzlich empfundene Lücke zurückblieb. Weil Charlotte jedoch besonders gegen Ausgang ihres eigenen Lebens — während der Zeit ihrer Augenkrankheit, in der sie auf dauernde Pflege durch die Tochter angewiesen war — mehr denn je rückblickend die Vergangenheit und das Andenken Schillers heraufbeschwor, konnte sie Emilie ein solches Bild des Dichters vermitteln, daß diese es später zur Grundlage ihrer „Verpflichtung" machte.

Ihre erste Anknüpfung mit Cotta erfolgte nach dem Tode der Mutter (7. Juli 1826) und war rein materieller Natur. Eingeladen von der „Generalin" Amalie von Helwig, geb. von Imhoff, Nichte der Charlotte von Stein, wollte Emilie den Winter 1827/28 in Berlin verbringen, um dort in einer französischen Pension ihre Sprachkenntnisse zu vervollkommnen. Dazu bat sie um 500 Taler nach dem Vertrag, den ihr älterer Bruder Ernst, der Jurist, im Namen der Kinder Schillers mit dem Verlag abgeschlossen hatte[3]. Weil sie bei ihrer Einführung in die geistige Berliner Gesellschaft, die von den Humboldts beherrscht wurde, dann ihren alten Jugendbekannten Adelbert von Gleichen-Rußwurm wiedertraf und als künftigen Lebenskameraden gewann, wurde diese Reise für sie schicksalhaft entscheidend; der Beginn der ganzen Korrespondenz mit Cotta aber wurde so — aus der Rückschau betrachtet — ein Markstein im Leben Emilies.

Die erste Zeit der jungen Ehe war nicht leicht, weil es mit den wirtschaftlichen Verhältnissen der Familie Adelberts von Gleichen-Rußwurm nicht zum besten stand. Praktische Tagessorgen mußten bedacht werden: die Ausstattung des neuen Haushalts, Instandsetzung des Schlosses Greifenstein, allgemeine Verbesserung der Gleichenschen Güter und Sicherung der Zukunft Emilies für den Fall einer frühen Witwenschaft[4]. Dafür wurde Geld benötigt, und so drehte sich der folgende Briefwechsel mit Cotta im wesentlichen um solche Dinge. Alles in allem diente Schillers Name und Nachlaß der Tochter in diesen Jahren materiellen Zwecken, und von einer über die geschäftlichen Bindungen hinausgehenden ideellen Beziehung zur Buchhandlung Cotta bzw. zu deren Inhaber war wenig zu bemerken.

Nicht einmal der Tod Johann Friedrich Cottas (29. Dezember 1832) schuf eine vorübergehende Wandlung. Die Kondolation Emilies vom 20. Januar 1833 an den Sohn und Nachfolger Georg von Cotta ging über eine höflich-konventionelle Phrase nicht hinaus und war ziemlich kurz gehalten[5]. In hausbackener Nüchternheit, die bei

[2] Vgl. über Emilie: Alexander v. Gleichen-Rußwurm, *Emilie von Gleichen-Rußwurm, geb. v. Schiller, 1804—1872*, in: Lebensläufe aus Franken, hg. von der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, München u. Leipzig 1919, S. 119ff.; ferner: Ernst Ziel, *Schillers letztes Kind*, in: Gartenlaube, Jg. 1897, S. 691ff., und: Hermann Frhr. v. Egloffstein, *Emilie von Gleichen-Rußwurm, Schillers jüngste Tochter als Freundin*, in: Westermanns Monatshefte, 65. Jg., 1920/21, S. 133ff.

[3] Dresden v. 13.10.1827.

[4] Bonnland v. 24.9.1828, 30.11.1828, 25.1.1829, 16.10.1829, 30.5.1832, Greifenstein v. 31.5. 1857.

[5] Greifenstein v. 20.1.1833.

diesem Anlaß zumindest fragwürdig, wenn nicht verletzend wirkte, legte Emilie dem Schreiben sogar eine Quittung über erhaltene 1000 Taler bei, und der anschließende Briefwechsel war ebenso spärlich wie geschäftsmäßig. Obwohl gelegentlich einmal — übrigens im Rahmen einer größeren Rechnungssache — bei ihr die Erkenntnis durchbrach, sie werde den Anschluß an die Familie Cotta verlieren, änderte sich auch hinterher zunächst nichts. Emilies Klage, seit dem Tode des *unvergeßlichen väterlichen Freundes* so selten von seiner Familie gehört zu haben[6], sprach wohl von klarer Einsicht in die Symptome, aber nicht in die Ursachen der Entfremdung. Selbst wenn wirtschaftliche Sorgen und persönliche Krankheit sie teilweise entschuldigen konnten, tat Emilie von sich aus in diesen Jahren zu wenig, um die Verbindung aufrechtzuerhalten. Es war kein Wunder, daß die Korrespondenz erstarrte oder gar zu versiegen drohte, wenn die Tochter kein besonderes Interesse am geistigen Erbe des Vaters zeigte.

Dessen dichterisches Werk hatte inzwischen stets an Volkstümlichkeit gewonnen, weil sein politisches Pathos dem „nationalen Gedanken" entgegenzukommen schien. Zugleich war das Bild des Dichters bewußt ins Ideal-Heroische gesteigert worden, wie es Dannecker — der ursprünglich getreueste Gestalter des Jugendfreundes — sofort unter dem Eindruck der Todesnachricht beschloß, und im gleichen Sinne entwarf Caroline von Wolzogen, geb. von Lengefeld, als früheste Biographie eine Darstellung Schillers von fast makelloser Reinheit[7]. Die Kinder hatten zu all dem bislang nichts beigetragen; allenfalls begann Emilie nach dem Tode des Bruders Ernst (19. Mai 1841) einen — zunächst beschränkten — persönlichen Verkehr mit Cotta und dessen Familie, da sie in ihrem ererbten Sinn für wirtschaftliche Belange sich an die Stelle des Bruders setzte, während die anderen Geschwister — der Bruder Karl und die Schwester Karoline, verheiratete Junot — wenig Neigung dazu zeigten. Ein gewisses Gefühl für die alte Heimat Schwaben und eine unklare Sehnsucht nach der *Vergangenheit* — vielleicht als unbewußte Flucht vor den Schwierigkeiten ihres täglichen Daseins — entwickelte sich dabei in Emilie und kam überraschend zum Ausdruck, als das Gerücht von der bevorstehenden Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Schiller und Körner zu ihr drang.

Nach Schillers Tode, den er sehr schwer nahm, hatte Körner sich seine Briefe an den Freund von dessen Witwe zurückgeben lassen, um sich mit dem Besitz des Denkmals einer mehr als zwanzigjährigen geistigen Gemeinschaft über den Verlust zu trösten. So hatte er beide Teile der Korrespondenz in seinen Händen, und eifersüchtig verbot er in seinem Testament eine Veröffentlichung[8]. Trotzdem bemühte sich angeblich Caroline von Wolzogen, die Briefe an Cotta zu verkaufen[9], doch kannte dieser entweder die Testamentsklausel oder verkannte den Wert, so daß er der Sache wenig Beachtung schenkte und zu wenig dafür bot. Der Briefwechsel blieb daher nach wie vor unveröffentlicht und in Händen von Körners Witwe Minna, geb. Stock.

Mit deren Tode ging er, wie der gesamte andere Nachlaß, an den überlebenden Sohn des ehemaligen Dieners in Körners Hause, an den Landwirt Ullrich, den Körner nach dem frühen Ableben seiner beiden eigenen Kinder Theodor und Emma als Pflegekind angenommen hatte. Dieser trat nun über eine Vermittlung Alexanders von Humboldt

[6] Greifenstein v. 9.3.1835.
[7] 1. Aufl. 1830.
[8] Meiningen v. 1.3.1847.
[9] Würzburg v. 27.6.1854, 30.4.1855.

erneut an Cotta heran[10], nachdem er andere Anträge zunächst zurückgewiesen hatte. Doch kam es wegen Ullrichs merkwürdiger Verhandlungstaktik zu keinem Abschluß.

In diesem Augenblick schaltete sich Emilie ein. Waren bisher schon der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller und der Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt bei Cotta herausgekommen, so wollte Emilie nun — durchdrungen davon, *die Namen Cotta und Schiller müßten immer Hand in Hand gehen*[11] — unbedingt auch diese Edition bei Schillers altem Verleger durchsetzen und zudem beschleunigen[12]. Ideelle und materielle Erwägungen, Gefühle der Dankbarkeit gegenüber dem Hause, das ihren Vater lange gut betreut hatte, wie kluge Berechnung in eigener Sache wirkten dabei zusammen. Der Versuch, die Anerkennung des Miteigentums der Familie Schiller an der Korrespondenz juristisch zu erzwingen, sollte die vermeintlichen finanziellen Ansprüche der Erben des Dichters wie den Einfluß auf die Veröffentlichung im Sinne pietätvoll-liebender Verklärung des Toten sichern[13]. Alle Bemühungen waren jedoch vergeblich, und die Ausgabe erschien im Jahre 1847 bei Veit und Co. zu Berlin. Cotta hatte übrigens nie auch hier ein Monopol zu erringen versucht und fand sich ohne weiteres mit der vollendeten Tatsache ab[14], während Emilie dem anderen Verleger nicht „vergab" und das Thema hartnäckig einige Jahre später erneut aufnahm[15], allerdings wieder ohne Erfolg, denn erst Geiger brachte die endgültige Ausgabe — zusammen mit den Briefen Hubers — schließlich bei Cotta heraus.

Seit ihren ersten aktiven Bemühungen um die Pflege der Schiller-Tradition erlosch Emilies Teilnahme nicht mehr, sondern wuchs sozusagen in die Breite, indem sie sie auf die ganze weitere Familie ausdehnte. Hatte sie inzwischen Cotta dazu bestimmt, Caroline von Wolzogens Schiller-Biographie neu aufzulegen[16], so sorgte sie auch für einen Nachruf auf die Tante (gestorben am 11. Januar 1847) im *Morgenblatt*[17], desgleichen für eine Würdigung der Tante Reinwald, Schillers ältester Schwester Christophine, die am 31. August 1847 verstorben war[18]. Eigene Herausgebertätigkeit, während des Kampfes um die Edition der Korrespondenz zwischen Schiller und Körner schon flüchtig ins Auge gefaßt, traute sie sich um diese Zeit noch nicht zu[19], höchstens verhalf sie dem *Morgenblatt* einmal zu einer Erstveröffentlichung eines Schiller-Briefes aus dem Jahre 1782 an seine älteste Schwester (Reinwald), indem sie den testamentarisch von der Tante dem Museum in Weimar bestimmten Brief zu Cottas Gunsten noch eine Zeitlang festhielt[20]. Im übrigen bemühte sie sich, alle Manuskripte zusammenzuhalten und neue dazu zu erwerben.

[10] Alexander v. Humboldt an Cotta: Berlin v. 12.8.1844.

[11] Meiningen v. 8.4.1845.

[12] Meiningen v. 10.3.1846.

[13] Meiningen v. 10.2.1847.

[14] Meiningen v. 13.2.1847.

[15] Würzburg v. 27.6.1854, 30.4.1855, 7.5.1855, 14.5.1855, 24.5.1855, 6.6.1855, 11.7.1855, Greifenstein v. 24.8.1855.

[16] Meiningen v. 12.12.1844, 8.5.1845.

[17] Meiningen v. 21.1.1847, 31.1.1847, 10.2.1847, 1.3.1847, dazu Brief Cottas an Emilie vom 3.2.1847.

[18] Meiningen v. 31.1.1848, 26.2.1848.

[19] Meiningen v. 10.2.1847.

[20] Würzburg v. 26.5.1851.

Um dieses Interesses willen sollte Emilie böse in die berüchtigte Gerstenbergk-Affäre, den nach seinem Umfang wie nach seiner Durchführung wohl „großartigsten" Autographenschwindel in der deutschen Literatur, verwickelt werden. Weil in demselben Maße, wie Schillers Popularität zunahm, die Nachfrage nach seinen Handschriften stärker wurde, hatte sich ein Geometer und Architekt Georg Heinrich Karl Victor von Gerstenbergk aus Weimar darangemacht, zahlreiche Autographen zu fälschen. Er verkaufte diese Produkte jahrelang erfolgreich an die Witwe des Hofrats Riemer in Leipzig, die sie weiter veräußerte. So kamen viele Stücke z. B. in die Staatsbibliothek nach Berlin oder an den Großherzog in Weimar[21].

Gerade als dem Großherzog etwas angeboten wurde, geriet Emilie in die Angelegenheit hinein, weil ihr Urteil über die Echtheit erbeten wurde[22]. Sie erkannte das vorgelegte Manuskript an und war sogleich voller Begeisterung, noch mehr aufzustöbern. Dazu trat sie mit einem Zwischenhändler Gerstenbergks, dem Bibliotheksdiener Grosse, in Verbindung und kaufte von ihm im Auftrage Cottas — der schon seit den vierziger Jahren Material für die geplante kritische Ausgabe zusammentrug — für insgesamt 1419 Taler weitere „Handschriften" an[23].

Durch ihre Echtheitsbestätigung der — wohl gut gemachten, dennoch durchschaubaren — Fälschungen trug Emilie viel dazu bei, daß der Handel einen solchen Umfang annehmen und so lange weiterblühen konnte. Zwar wunderte sie sich selber, woher 50 Jahre nach seinem Tode plötzlich noch solche Mengen von Schiller-Handschriften kommen konnten[24], doch brachte die Genugtuung darüber, daß gerade sie den *Schatz heben* durfte, alle Zweifel zum Schweigen. Sie war wie mit Blindheit geschlagen. Oder übertäubte sie den innerlich nagenden Verdacht durch die so häufig wiederholten Versicherungen, die Manuskripte seien echt? Je mehr Mißtrauen geäußert wurde — auch von Cotta —, desto mehr versteifte sie ihre Haltung und drängte, trotz des hohen Preises, auf Erwerb der *Reliquien*[25]. In diesen Tagen entwickelte Emilie gegenüber Schillers Werk ein ausgesprochenes „Missionsbewußtsein", das sich aus starrem Familienstolz und naiver Religiosität zusammensetzte und in seiner Einfalt einfach erschütternd ist.

Als der Schwindel durch die Untersuchungen des Berliner Professors Th. Dielitz und des Heilbronner Papierhändlers und Sammlers Künzel entlarvt wurde, blieb Emilie zunächst immer noch unbelehrbar[26] und weigerte sich sogar, die gefälschten Autographen dem Gericht in Weimar vorzulegen. Sie hatte sich völlig verrannt: es war ihr, *als wenn sie ihre Kinder lassen müßte*[27], doch war ihr Gatte umso vernünftiger und setzte die Herausgabe des Materials durch. Nach Gerstenbergks Verurteilung

[21] Vgl. A. Vollert, *Der Prozeß wegen betrüglicher Anfertigung Schillerscher Handschriften gegen den Geometer und Architekten Georg Heinrich Karl Jakob Victor von Gerstenbergk zu Weimar*, Jena 1856; ferner: Johann Günther—Otto August Schulz, *Handbuch für Autographensammler*, Leipzig 1856, S. 31ff., und: Eugen Wobbe, *Handbuch für Autographensammler*, Berlin 1923, S. 378ff.

[22] Würzburg v. 15.4.1853.

[23] Abschriften der Briefe Grosses v. 3.1.1854 und v. 25.2.1854.

[24] Würzburg v. 22.12.1853, 6.1.1854.

[25] Würzburg v. 5.11.1853, 24.11.1853, 22.12.1853, 15.1.1854, 27.1.1854, 7.2.1854, 4.3.1854, 25.6.1854, 18.3.1855.

[26] Würzburg v. 18.3.1854.

[27] Würzburg v. 28.1.1855.

mußte sie ihren Irrtum schließlich selbst zugeben, bemitleidete sich aber dabei als eine Art Märtyrerin, die Opfer eines tragischen Schillerschen Familienschicksals geworden sei[28].

Während sich Emilie als Werkzeug einer Fügung fühlte, verließ sie doch nicht der angestammte praktische Sinn. Eine Anregung Cottas, selber etwas zu schreiben, lehnte sie ab, obwohl sie *einen Funken des Geistes des seligen Vaters* und das *Streben nach dem Idealen* in sich spürte[29]; dagegen glaubte sie sich zur Edition des neu gefundenen Stoffes *wirklich berufen* und schlug vor, daraus einen Sonderband vor der geplanten Neuausgabe sämtlicher Werke Schillers zu machen. Das *Merkwürdige des Auftauchens* und die Herausgeberschaft eines Familienmitgliedes schienen die Sonderausgabe zu rechtfertigen und den geschäftlichen Erfolg zu garantieren[30].

Natürlich konnten diese Pläne nicht weiter verfolgt werden, nachdem sich der vorliegende Stoff als unecht erwiesen hatte. Übrig blieb jedoch der Gedanke, Briefsammlungen herauszugeben, mit denen Emilie die scheel angesehenen Ausgaben von Döring und Boas zurückdrängen wollte[31]. Jede Neuerscheinung, die nicht bei Cotta herauskam und von ihr sanktioniert war, erschien ihr als ein Unrecht, das sie bereit war mit gleichen Mitteln zu vergelten. So wollte sie Briefe aus dem Nachlaß der Tante Caroline von Wolzogen bedenkenlos an sich bringen und unautorisiert veröffentlichen[32], wie nach ihrer Ansicht Diezmann seine Schiller-Biographie zusammengestellt hatte[33]. Cotta mußte ihr ein derartiges Vorgehen erst ausreden.

Emilies früheste eigene Edition wurde der Band *Schiller und Lotte*. Schon bei der Durchsicht des Materials kam ihr der Gedanke, auch die Briefe an Caroline mit einzubeziehen[34], wobei sie — wie gesagt — auch vor offenbarem Unrecht nicht zurückschrecken wollte. Ende März 1855 hatte sie den Rohstoff beisammen, doch bedurfte sie zur Vollendung der Ausgabe einer fachlichen Beratung. Sie fand den notwendigen Helfer in dem Mainzer Professor Hennes und *lebte* seitdem *fast ausschließlich* in ihrer Arbeit[35], die ihr bald genug unvorhergesehene Sorgen machen sollte.

Der Druck der ersten Bogen hatte bereits begonnen, als es Emilie plötzlich überfiel, daß sie mit der Edition einen Skandal anrichten und dem Andenken der Eltern schaden könne. Sie hatte starke Skrupel wegen der „Moral": tatsächlich hatte ja Schiller ziemlich glutvolle Briefe an beide Schwestern Lengefeld geschrieben, und was Emilie anfänglich für einen schönen *Dreiklang* gehalten hatte[36], erschien ihr jetzt als

[28] Würzburg v. 28.1.1855.

[29] Würzburg v. 15.5.1853.

[30] Würzburg v. 19.3.1854, 25.4.1854, 25.5.1854.

[31] Vgl. Heinrich Döring, *Friedrich von Schillers auserlesene Briefe aus den Jahren 1781—1805*, Zeitz 1834; stark vermehrte Ausgabe: 1835; ferner: ders., *Schillers Briefe, mit erläuternden Anmerkungen*, Altenburg o. J.; ferner: ders., *Friedrich von Schiller. Ein biographisches Denkmal*, Jena 1839.
Eduard Boas, *Nachträge zu Schillers sämmtlichen Werken*, Stuttgart: E. Schweizerbart, 1839/40.

[32] Würzburg v. 21.12.1854.

[33] Vgl. A. Diezmann, *Friedrich von Schiller. Denkwürdigkeiten und Bekenntnisse über sein Leben, seinen Charakter und seine Schriften . . . geschrieben von ihm selbst, geordnet von . . .*, Leipzig 1854.

[34] Würzburg v. 3.12.1854.

[35] Greifenstein v. 24.8.1855.

[36] Würzburg v. 6.6.1855.

die Unsittlichkeit einer Doppelliebe[37]. Sie wollte den Teil *1788*, der schon fertiggestellt war, sogar auf eigene Kosten ändern lassen und alle Verluste und Vorwürfe willig tragen[38]. Cotta, dem — wie sie richtig vermutete — *sowas noch nicht vorgekommen* war[39], renkte die Geschichte aber wieder ein; und nachdem die gebotenen Rücksichten auch auf höfische Kreise oder z.B. die Familie von Kalb genommen worden waren, konnte das Buch schließlich erscheinen. Halb lachend, halb weinend hatte Emilie Ende Mai 1856 das erste Exemplar in ihren Händen[40].

Die erste Publikation Emilies war ein „Schmerzenskind", doch machte der Erfolg ihr Mut, nun weitere Ausgaben aus ihren Beständen zu veranstalten. Der Plan, aus dem Nachlaß der Mutter ein Werk zu formen, wurde bereits gefaßt[41], doch gab Emilie zuvor als eine Art Beigabe zur Enthüllung des Goethe-Schiller-Denkmals in Weimar (3. September 1857) das schmale Bändchen *Carl Augusts erstes Anknüpfen mit Schiller* heraus. Die Bedenken des Verlegers, Schiller erschiene ihm darin *nicht geehrt genug*, zerstreute sie durch den Hinweis, die Schriftstücke seien auf jeden Fall für eine künftige Biographie wichtig[42]. So erschien die kleine Ausgabe, wurde aber nicht für den Verkauf im Buchhandel bestimmt, weil sie einfach zu wenig umfangreich war, um ein Geschäft zu werden. Cotta konnte sich diesen Luxus wohl leisten, zumal er damit seine Stellung als „wahrer" Pfleger der Schiller-Überlieferung öffentlich unterstrich.

Mittlerweile kam das Schillerjahr 1859 heran. Weit mehr als die Einweihung des Weimarer „Dioskuren"-Denkmals versprach die Gedenkfeier zur hundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages eine Kundgebung der allgemeinen öffentlichen Schiller-Verehrung zu werden, und zwar mit politischem und nationalem Vorzeichen. Seitdem der Stuttgarter Liederkranz im Jahre 1824 — allerdings zum Andenken an den Todestag des Dichters — begonnen hatte, alljährlich ein „Schillerfest" mit Rede und Gesang zu veranstalten, hatte die Sitte um sich gegriffen. Dabei hatten diese Feste eine starke politische Note erhalten, und Robert Blum z.B. benutzte während seiner Leipziger Zeit diese Gelegenheiten regelmäßig zur Verkündung seiner freiheitlich-revolutionären Ideen. So war für 1859 jedenfalls eine große Demonstration des deutschen politischen und nationalen Willens zu erwarten.

Spät genug, aber immerhin seit 1846 hatte Cotta dafür eine kritisch durchgesehene Gesamtausgabe von Schillers Werken vorgesehen und deshalb mit dem Nürnberger Schulprofessor Joachim Meyer einen Vertrag abgeschlossen[43]. Aber obwohl Meyer Vorschüsse erhielt und mit dem nötigen Material versorgt wurde — Cotta kaufte für mehrere tausend Gulden Handschriften —, gingen die Jahre dahin, ohne daß bis 1855 mehr als ein Band Gedichte fertig wurde[44]. Auf diese Weise konnte die Ausgabe in der kurzen verbleibenden Zeit nicht beendet werden.

[37] Rudolstadt v. 6.4.1856.
[38] Rudolstadt v. 22. und 23.3.1856.
[39] Rudolstadt v. 6.4.1856.
[40] *Schiller und Lotte. 1788—1789*, Stuttgart 1856.
[41] Undatiertes Briefstück, eingeordnet unter Nr. 191 der Sammlung, ferner: Greifenstein v. 24.1.1857, 31.1.1857.
[42] Greifenstein v. 24.5.1857.
[43] Cotta an Emilie vom 23.9.1859.
[44] Vgl. Joachim Meyer, *Gedichte von Friedrich von Schiller*, Bd. 1, Stuttgart u. Augsburg 1855.

Emilie hatte die Pläne Cottas als eine *heilige Pflicht* der Mit- und Nachwelt gegenüber begrüßt und die Arbeiten mit warmer Anteilnahme verfolgt[45]. Als die Zeit drängte, schaltete sie sich dadurch handelnd ein, daß sie den Berliner Wendelin von Maltzahn — den Herausgeber von Lessings Werken, der ihr seine Mitarbeit angeboten hatte — bei Cotta empfahl. Bei einer Zusammenkunft des Verlegers mit den Herausgebern in ihrem Hause sollte die Weiterführung der Edition besprochen werden[46].

Das Ergebnis war der sogenannte „Greifensteiner Vertrag". Weil das Paar Meyer—Maltzahn aber von vornherein schlecht zusammenpaßte, schritt die Ausgabe auch jetzt nicht voran. Trotz aller guten Wünsche Emilies für das Gelingen und trotz ihres fast mystischen Glaubens daran, daß ein *Segen* darauf ruhen müsse, waren die Aussichten auf Erfüllung des Ziels schon Mitte 1858 reichlich trübe. Selbst die Hoffnung, als Notlösung wenigstens eine Prachtausgabe der Gedichte zum Jubiläum herauszubringen, mußte schließlich begraben werden, während von anderer Seite immerhin eine — von Emilie nun umso mißtrauischer betrachtete[47] — große biographische Würdigung Schillers angekündigt werden konnte: Johannes Scherrs Buch über *Schiller und seine Zeit*[48].

Einzige Frucht der Bemühungen um eine besondere Veröffentlichung Cottas zum Gedenkjahr war dann die Publikation über Schillers familiäre Beziehungen, die als solche anfangs nicht geplant war. Bereits früher hatte Alfred von Wolzogen ein Manuskript über Schillers Eltern und Geschwister verfaßt und durch Vermittlung der Tante gegen Ende 1854 an Cotta geschickt[49], anscheinend ohne daß die Sache damals verfolgt worden wäre. Wolzogen arbeitete weiter an einem Buch über seine eigene Familie[50], und als ihm Emilie dazu Material zur Verfügung stellte, entstand der Plan, ein Werk zum Gedenkjahr daraus zu machen. Cotta nahm an, und Mitte Juni 1859 erhielt Emilie das erste Exemplar von *Schillers Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie von Wolzogen* überschickt[51], — eine Veröffentlichung, die wohl mit ihrem Namen verbunden wird, aber eher eine Leistung Wolzogens darstellt. Emilies Anteil bestand im wesentlichen in der Anregung und in der Vermittlung und Hergabe von Material.

Die politische Entwicklung in Europa gefährdete die Pläne für die große Schiller-Feier selbst eine Zeitlang ernsthaft. Der italienische „Einigungskrieg", d. h. die kriegerische Auseinandersetzung Frankreichs mit Österreich, drohte durch mögliches Eingreifen Preußens zu einem weiten internationalen Konflikt zu werden. Dabei fürchtete Cotta persönlich, wegen der Angriffe auf Napoleon III. in seiner Zeitung dasselbe Schicksal zu erleiden wie früher der Buchhändler Palm durch Napoleon I. Zu aller Erleichterung kam der Friedensschluß so rechtzeitig, daß die Festlichkeiten in vorgesehener Weise stattfinden konnten, — nach den jüngsten Ereignissen vielleicht nun mit noch stärkeren politischen Akzenten, so daß sich dagegen schon wieder eine — allerdings kirchlich-dogmatisch begründete und vereinzelte — Opposition hören ließ.

[45] Würzburg v. 7.1.1855.
[46] Rudolstadt v. 22.4.1856, 6.6.1856.
[47] Würzburg v. 18.5.1858.
[48] Leipzig 1859.
[49] Würzburg v. 24.11.1854.
[50] Würzburg v. 14.5.1855.
[51] Vgl. Alfred von Wolzogen, *Schillers Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie von Wolzogen*, Stuttgart 1859.

Die festlichen Tage über wohnte Emilie im Hause Cottas zu Stuttgart, wohin sie auf ihren Wunsch eingeladen worden war. Die Feier verlief glänzend; ein Höhepunkt war die Einweihung des Geburtshauses in Marbach (11. November 1859), das der schon 1835 gegründete Schiller-Verein am Ort nach allerlei Mühen endlich hatte erwerben können und nun in Form einer Stiftung als Weihestätte übergab. Emilie, die diese Bestrebungen warm begrüßt hatte, trug zur Ausstattung des kahlen Geburtszimmers — das Haus war ja seinerzeit in fremde Hände verkauft und das Mobiliar in alle Winde zerstreut worden — durch Schenkung einiger Handschriften bei.

Schon bald nach Abschluß der Schiller-Feier kam ihr der Gedanke, eine Zusammenstellung der sämtlichen Festschriften als einen Band herauszugeben[52]. Da sie sich je länger, desto mehr als ein „Mittelpunkt" der Schiller-Pflege erwiesen hatte, gingen bei ihr täglich zehn und mehr Sendungen aus aller Welt ein, die von den daselbst abgehaltenen Feiern Bericht gaben. So erhielt Emilie eine Summe von Material, die sie schließlich 1863 veröffentlichte, — der Nachwelt ein Zeugnis von der Mächtigkeit der allgemeinen Schiller-Verehrung[53].

Inzwischen gedieh der alte Plan eines Buches über die Mutter, wofür sich eine reiche Menge an Schriftstücken von Charlottens eigener Hand und an Briefen von Freunden vorfand. Als fachkundigen Mitarbeiter zog Emilie den Würzburger Professor Urlichs heran, den sie bereits im Jahre 1855 kennen und schätzen gelernt hatte und dessen Hilfe sie nach ihren bisherigen Erfahrungen für nötig hielt. Schillersche Geschäftstüchtigkeit bewies sie dabei, wenn Urlichs nur an der ersten Auflage mit der Hälfte des Honorars beteiligt werden, bei möglichen späteren Auflagen dagegen leer ausgehen sollte[54].

Ohne weiteres ging das Unternehmen nicht glatt. Hatte Emilie Cotta scherzhaft bei seinen Bedenken wegen des allzu geringen Umfangs des Bändchens *Carl Augusts erstes Anknüpfen mit Schiller* gedroht, später einmal ein vielleicht zu dickes Buch zu liefern[55], so lag diese Gefahr jetzt vor. Cotta war über diese Aussichten anscheinend ehrlich entsetzt, zumal er überhaupt nicht recht an einen Erfolg der Publikation glaubte. So war Emilie — um die Grundkonzeption zu retten — bereit, sich im Umfang zu bescheiden und gar auf ihren Honoraranteil — abgesehen von der Erstattung der Unkosten — zu verzichten[56]. Ihre vermeintliche *heilige Pflicht* der Mutter gegenüber ließ sie also selbst ein finanzielles Opfer willig anbieten.

Nachdem sich Cotta damit einverstanden erklärt hatte, konnte die Arbeit fortgeführt werden. Unter dem Eindruck des Schwunges von 1859 „politisierte" und „aktualisierte" Emilie auch das Bild Charlottes, und das Manuskript schwoll dabei so an, daß Cotta gebeten werden mußte, es mit der Zahl der Druckbogen nicht allzu genau zu nehmen[57]. Zwei Bände waren bestimmt vorauszusehen, und Anfang 1862 wurde es klar, daß auch diese nicht ausreichten. So kam die Publikation im Jahre 1863

[52] Greifenstein v. 2.12.1859, 16.12.1859.

[53] *Schillerfeier 1859. Verzeichnis der zum Geburtstage Schillers seiner Tochter eingesandten Festgaben*, Stuttgart 1863.

[54] Würzburg v. 2.1.1858, Greifenstein v. 21.4.1858.

[55] Greifenstein v. 3.7.1857.

[56] Greifenstein v. 18.1.1858, 8.3.1858.

[57] Greifenstein v. 23.6.1859.

schließlich dreibändig heraus, wobei Emilie noch gewisse Abstriche von ihrem Programm hatte machen müssen[58]. Ihren Honoraranteil erhielt sie dabei übrigens doch!

Der Konzentration des Schillerschen Erbes in ihren Händen und der Sicherung des Cottaschen Veröffentlichungs-Monopols galt Emilies stete Sorge in den nächsten Jahren. Konnte sie die verstreuten und bislang ungedruckten Autographen nicht ohne weiteres in ihren Besitz bringen, weil ihre naive Auffassung von der Rechtslage — alle Schillerschen Handschriften als angestammtes Familieneigentum zu betrachten — nicht haltbar war, so bemühte sie sich umso mehr, durch Kauf und Vereinbarungen zu ihrem Ziel zu gelangen. Besonders der Heilbronner Sammler Künzel hatte es ihr in dieser Beziehung angetan, weil er viel aus Körners Nachlaß an sich gebracht hatte. Was den dramatischen Scherz *Ich habe mich rasieren lassen* angeht, mußte sie sich dabei z. B. mit einem Kompromiß begnügen: sie mußte das Stück Künzel lassen, konnte auch nicht etwa die Veröffentlichung durch ihn verbieten, sicherte sich aber durch eine Klausel das Recht, es in der Cottaschen Gesamtausgabe bringen zu dürfen[59].

Andererseits war Emilie sehr auf der Hut, die ablaufenden Privilegien gegen Nachdruck rechtzeitig erneuern zu lassen. Bereits 1854 wandte sie sich deshalb an Preußen, lange bevor die alten Schutzrechte erloschen[60]. Die Sache zog sich in die Länge, weil eine Neuregelung der Frage durch den Deutschen Bund angestrebt wurde. Nach einigem Hin und Her, während dessen ihr der König und die Regierung Preußens helfen wollten, es aber ohne den Landtag nicht konnten, kam schließlich ein Bundesbeschluß zustande, der die Schutzrechte bis zum Jahre 1867 verlängerte. So hatte Emilie die Befriedigung, daß *Cotta und Schiller* jedenfalls bis dahin *vereinigt* blieben[61]. Umso größeren Zorn rief ein angeblicher Versuch von Veit hervor, doch noch in ihr Gehege einzubrechen[62]; die vermutete Gefahr für das Monopol ging jedoch rasch vorüber.

Emilies letzte Veröffentlichungen waren der Kalender Schillers[63], der eine gute Quelle für seine Lebens- und Arbeitsgewohnheiten ist, und seine unausgeführten dramatischen Entwürfe[64]. Deren Edition hatte Emilie schon kurz nach der Gerstenbergk-Affäre als eine Art Entschädigung für die Verluste Cottas in Aussicht gestellt, aber erst so viel später kam es zur Publikation, — und zwar doch gegen Honorar! Fachliche Hilfe leistete der damalige literarische Berater Cottas, Wilhelm Vollmer, der auch nach Emilies Tode die Anregung, den Briefwechsel Cottas mit Schiller zu veröffentlichen, in die Tat umsetzte.

Die ständige Sorge ihrer letzten Lebensjahre war die geplante und immer noch nicht zustande gekommene historisch-kritische Gesamtausgabe. Cotta und Emilie sollten wenig Freude an dem Projekt haben. Dabei hielt Emilie gefühlsmäßig mehr

[58] Vgl. Ludwig Urlichs—E. v. Gleichen-Rußwurm, *Charlotte von Schiller und ihre Freunde*, Stuttgart 1860/65.

[59] Rudolstadt v. 24.1.1856, 2.2.1856, Greifenstein v. 11.5.1859, 13.12.1859, 30.12.1859, 22.4.1862, 18.8.1862.

[60] Greifenstein v. 16.10.1854.

[61] Greifenstein v. 12.11.1856.

[62] Greifenstein v. 16.12.1859.

[63] *Schillers Calender vom 18. Juli 1795 bis 1805*, Stuttgart 1865.

[64] *Schillers dramatische Entwürfe, zum ersten Mal veröffentlicht durch Schillers Tochter*, Stuttgart 1867.

zu dem saumseligen Schulmann, während sie den unzuverlässigen *preußischen Junker* nahezu verfluchte. Sie bemühte sich redlich, eine neue Kraft zu finden, um die „festgefahrene" Edition wieder flott zu machen, und schlug Cotta verschiedene Persönlichkeiten vor: den ehemaligen Schauspieler Palleske, der eine Schiller-Biographie verfaßt hatte[65], oder den damals in Jena lehrenden, späteren Heidelberger Philosophen Kuno Fischer, der sich bei ihr durch ein paar Reden über Schiller legitimiert hatte[66]. Cotta seinerseits hatte aber bereits Fühlung mit Goedeke aufgenommen, der sich allerdings mit seiner Zusage nicht beeilte.

Auch seitdem Goedeke dann die Gesamtleitung des Unternehmens innehatte, gingen die Arbeiten nicht in gewünschter Weise voran. Bewegte schmerzliche Klagen darüber machen den Inhalt von Emilies letzten Briefen aus; sie sollte die Vollendung nicht mehr erleben. Ihre letzte Genugtuung fand sie darin, daß die von ihr längst angeregte Edition der Korrespondenz zwischen Schiller und Cotta in Angriff genommen worden war; sonst mußte sie betrübt erkennen, daß ihr ganzes Streben insofern gescheitert war, als auf Grund des Gesetzes vom 11. Juni 1870 die Schutzrechte hinfällig waren[67] und es zukünftig jedermann freistand, sich des Werkes von Schiller zu „bemächtigen".

Emilie starb am 25. November 1872 auf dem Greifenstein. Damit ging eine Epoche der Schiller-Überlieferung, gekennzeichnet durch die Persönlichkeit der Schiller-Tochter und die eigentümliche Verbindung der Familie des Dichters mit der Buchhandlung Cotta, zu Ende. Waren die sachlichen Ziele und die persönliche Einstellung Emilies wohl verständlich und anerkennenswert[68], so trugen ihre literarischen Bestrebungen wesentlich zur Erstarrung der Schiller-Tradition im 19. Jahrhundert bei und waren als ganzes Ausdruck der Kluft, die sich zwischen wachsender Wirkung Schillers in die Breite und traditionell-pietätvoller Verehrung einerseits, einer einseitigen Prägung des Schiller-Bildes und fortschreitender Verflachung der Auffassung seines Werkes andererseits auftat.

[65] Vgl. Emil Palleske, *Schillers Leben und Werke*, 2 Bde, 1859/60.

[66] Vgl. Kuno Fischer, *Selbstbekenntnisse Schillers* (Rede vom 4.3.1857), Frankfurt a.M. 1858, und ders., *Schiller als Philosoph* (Rede vom 10.3.1858), Frankfurt a.M. 1858.

[67] Vgl. dazu Eugen Ulmer, *Urheber- und Verlagsrecht*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1951, bes. S. 42f.

[68] Vgl. das zusammenfassende Urteil ihres Enkels Alexander von Gleichen-Rußwurm (a.a.O., S. 119): *In der Aufgabe, das Andenken ihres Vaters dem deutschen Volke rein und groß zu bewahren, erschöpfte sie sich; alles, was von ihr ausging, war von diesem einen Gedanken erfüllt, wenn sie auch mit eiserner Energie tätig den Pflichten des Tages genügte.*

Besprechungen.

Jonas Fränkel, Dichtung und Wissenschaft. Heidelberg 1954, Lambert Schneider. 264 S.

Unter dem vorliegenden Titel veröffentlicht Jonas Fränkel eine Reihe von Aufsätzen und Nachrufen aus vergangener Zeit. Sie reichen von 1910 bis 1952; ein Aufsatz ist undatiert, nur einer, soweit man sieht, nach 1943 geschrieben. Wir haben eine Spätlese vor uns, welche die Eigenart des sehr verdienten Gelehrten noch einmal erkennen läßt. Das Ganze ist ein Buch des Unmuts.

Wo hast du das genommen?
Wie konnt' es zu dir kommen?
Wie aus dem Lebensplunder
Erwarbst du diesen Zunder,
Der Funken letzte Gluten
Von frischem zu ermuten?

Um in der Stimmung dieser Verse zu bleiben: In diesem Buch werden selten ganz eigene Melodien gespielt. Das meiste ist Kritik und noch einmal Kritik am Werk anderer Literaturhistoriker wie an der Literaturwissenschaft überhaupt. Ein trefflicher Aufsatz über das Epos und ein Anhang dazu über Jakob Burckhardt aus dem Jahre 1918 stellen eigentlich das Einzige dar, was nicht an die wissenschaftliche Arbeit anderer anknüpft. Im Rahmen der Weltliteratur hätte das Mythologische der klassischen Zeit im Hinblick auf Moritz noch eingehender behandelt werden können.

Der Verfasser beleuchtet die Spannung, die zwischen Dichtkunst und Wissenschaft besteht. Auch im Aufsatz über das Epos will er zeigen, „wie wissenschaftliche Bemühung seit dem Altertum immer wieder hohe Dichtung vergeblich berannte". Die Geheimnisse der Dichtung enthüllen sich nur da und dort dem Begnadeten und Berufenen. In dieser Problematik überwiegen nach dem Verfasser die Schatten. Es liegt über seinen Aufsätzen ein eigentümlich skeptischer Dunst, der die Bemühungen dieses Buches überdeckt. Dem Mann, der namentlich in der Keller-Forschung besondere Verdienste hat, fehlte es früher an berechtigter äußerer Anerkennung. Das hat ihn offenbar sehr bitter gemacht. So werden in unserer Sammlung alte Fehden und persönlichste Invektiven gegen Fachkollegen wieder aufgegriffen.

Ein bißchen zu bereitwillig tauscht der Verfasser den Begriff der Philologie mit dem der Literaturwissenschaft aus und gleitet dabei zu schnell über die auch ihm bekannte Tatsache hinweg, daß Philologie nicht allein das Verständnis der Dichtung unterbaut, sondern auf einer viel breiteren Ebene des Schrifttums wirkt. Nach Fränkels Meinung hat die deutsche Philologie die Stunde der Prüfung und der Not nicht mit der Würde bestanden, zu welcher sie verpflichtet gewesen wäre. Er will der Besinnung auf jene eigentliche Bestimmung der philologischen Wissenschaft dienen, „wie sie vor hundertundfünfzig Jahren den Besten unter ihren Jüngern vorschwebte". Heute, da die Textkritik im Lehrbetrieb stiefmütterlich behandelt wird, die Literaturwissenschaft sich bisweilen ihrer geschichtlichen Zusammenhänge zu schämen scheint, haben Fränkels textkritische Beobachtungen besonderen Wert. Von den Sünden der Philologie hören wir nun fast mehr als von ihren Aufgaben. Indem der Verfasser Lese- und Interpretationsfehler der Fachgenossen aufzeichnet, erhält der Leser, so berechtigt auch viele Beobachtungen sind, den Eindruck, daß die Freude am Besserwissen kaum weniger groß ist als die Freude am Wissen. „Sicherstellung des Wortlauts und Wiederherstellung des authentischen Textes", wie sollten diese Ziele und Werte dem Philologen nicht zum Herzen gesprochen sein? Gegen geistlose Enumeration der Lesarten, gegen totes Inventarisieren, das den Staub der Setzerkasten bewahrt, sagt der Verfasser Beherzigenswertes. Die Weimarer Goethe-Ausgabe findet im Vergleich zu

Hellingrath mit seinen Hölderlin-Bänden und zu Burdachs Arbeit am *West-östlichen Diwan* wenig Gnade. Fränkels Kennerschaft, seine Hellsichtigkeit gegenüber dichterischer Überlieferung tritt hervor. Umso erstaunlicher wirkt die gelegentliche Entgleisung im eigenen Stil. Voltaire war „viel zu einsichtig . . ., um sich auf seine 'Henriade' groß einzubilden" S. 27; „die meisten Zeitgenossen . . . anerkannten willig Kellers Überlegenheit" S. 84; „der Mann ist Philologe! Jedenfalls ist er reif für einen Keller-Herausgeber" S. 145.

„Literaturhistorie", sagt Fränkel einmal, „bewegt sich ja in der Regel an der Peripherie der Dichtung." Fränkel sucht den Philologen, bei dem die „Philologie aus dichterischem Eros geboren" wird. Ein solcher ist ihm Norbert von Hellingrath, der den unbekannten Hölderlin entdeckte. Da das vorliegende Buch den Leser der Gegenwart ansprechen will, vermißt man, daß kein weiteres Wort darüber gesagt wird, wie die Wiederentdeckung Hölderlins in dem letzten Jahrzehnt fortschritt.

In diesem Buch wird soviel rezensiert, daß darüber bisweilen der unmittelbare Aufblick zu den ewigen Erscheinungen des dichterischen Himmels vernachlässigt wird. „Kunst ist Opposition" hat Thomas Mann noch kurz vor seinem Tod im Nachruf auf einen dichterischen Freund gesagt. Bei Jonas Fränkel ist das wirklich so. Um Heine, dessen Corpus Lyricum Fränkel im Insel-Verlag herausgebracht hatte, zu heben, muß Platen verkleinert werden. Elsters Ausgabe hatte eine der „ärgerlichen" Seiten, daß Elster die Fülle der Nachlaßgedichte nicht zu meistern wußte. Dem Goethe-Jahrbuch von 1917 wird vorgeworfen, daß Männer wie Simmel, Gundolf, Hofmannsthal, Croce, Farinelli und Lichtenberger nicht zu seinen Mitarbeitern gehörten. Walzel wird angegriffen, nicht ohne kritische Förderung für einige umstrittene Probleme; die Grenzen der Begabung von Morris werden umrissen (landläufiger Philologe, aber kein Gelehrter mit weiten Perspektiven). All dies muß nach beinah 40 Jahren noch einmal in Erinnerung gerufen werden. Nur zwei hervorragende Literarhistoriker kommen gut weg, Minor und Burdach. Erich Schmidt begegnet der Verfasser im Vorübergehen mit Respekt. Scherer und ihm werden Strenge und Zucht, echte Gelehrsamkeit und der Zauber künstlerisch geprägter Naturen nachgerühmt. Aber die Arbeiten der Schüler Erich Schmidts sind nach Fränkel im Kleinen und in Anbetung des Unbedeutenden versunken. Die wissenschaftlichen Zöglinge dieser Schule haben nur mit dem Erlernbaren gewuchert und trugen mit der Besetzung der literarhistorischen Lehrstühle zum Niedergang der einst so hoffnungsvoll eingeläuteten Wissenschaft bei. Dieser „Niedergang" wird nun im letzten Kapitel des Buches in düsteren Farben beschrieben. Mit Staunen sieht man einen nichtgedruckten Nekrolog aus dem Jahre 1941 zum ersten Male abgedruckt. Er gilt Julius Petersen, an dessen Werk kein gutes Haar gelassen wird. Der Groll über seine akademische Vereinsamung macht Jonas Fränkel bitter. Alte Verstimmungen müssen dazu herhalten, alles zu verkleinern, was Petersen geschrieben hat. Die philologische Leistung an Eckermanns Gesprächen, mit der Petersen sich der Wahl der Preußischen Akademie der Wissenschaften würdig erwies, darf nicht über eine „löbliche Doktorarbeit" herausragen. Der eigentliche Grund für den Haß, unter dem das Buch verklingt, ist die Tatsache, daß Petersen unter dem ersten Ansturm des Nationalsozialismus den Weg zu „den Überläufern" gefunden habe. In der Tat kann Fränkel einiges zitieren, was Petersen den Verirrungen der damaligen Zeit verfallen zeigt. Wer die Dinge genauer kennt, weiß, daß Petersen zwischen die Mühlsteine der politischen Ereignisse geriet. Er hat später ebenso starke Kritik bei nationalsozialistischen Literarhistorikern gefunden, wie sie ihm durch Fränkel zuteil wird. Wenn nun aber in einem Buch, das sich soviel auf den wissenschaftlichen Eros zugute tut, ein Abstecher ins Politische unternommen wird, so hätte die Gerechtigkeit erfordert, der außerordentlich differenzierten Situation zu gedenken, in welche auch dieser deutsche Gelehrte verstrickt wurde. Tief bedauernswert bleibt es immer, wenn Worte von Gelehrten gewogen und zu leicht befunden werden und so der Nachwelt nicht standhalten. Aber es ist gleichermaßen bedauernswert, wenn Maßlosigkeit zu Übertreibungen führt, die nicht mit den Tatsachen im Einklang stehen. Es ist nicht richtig, daß sich Petersen „dem Unfug der sogenannten 'Rassenseelenforschung' verschrieben und . . . allen schauderhaften

Aberwitz derselben wie Offenbarungen einer für die Literaturergründung fruchtbarsten Wissenschaft" behandelt habe. Fränkel, der sonst so sorgfältig interpretiert, ist hier einem bedauerlichen Mißverständnis der Interpretation erlegen. Die Annahme, daß Petersens innere Überzeugungen sich mit der nationalsozialistischen Ideologie gedeckt hätten, beruht auf einem Irrtum. Statt von „verratener Wissenschaft" zu sprechen und einen Verstorbenen noch nach fast einem halben Menschenalter zu schmähen, würde man aus dem Mund unseres greisen, verdienten Philologen gern noch etwas über die doch nicht nur hoffnungslose Entwicklung der Literaturwissenschaft im letzten Jahrzehnt gehört haben. Von ihr nimmt das Buch sehr wenig Notiz. Das Werk wäre, wenn es sich mehr in die Gegenwart eingebettet hätte, gewiß liebenswürdiger geworden. Es wäre der Jugend, für die das Buch am Ende doch auch bestimmt ist, näher gekommen. Etwas mehr gewinnende Herzlichkeit, wie sie jedenfalls Julius Petersen eignete, wünschte man sich wohl in diesem Buche. Trotzdem wird auch die studierende Jugend auf philologisch-textkritischem Gebiet aus seinen Ausführungen lernen können.

Bonn Werner Richter

Herbert Seidler, Allgemeine Stilistik. Göttingen 1953, Vandenhoeck & Ruprecht. 366 S.

Julius Petersen, der 1939 in einem stilistischen „Ordnungsgrundriß" die Einzelerkenntnisse der Stilforschung zu systematisieren trachtete, malte das Wunschbild eines „allgemeinen Systems des poetischen Sprachstils und der dichterischen Ausdrucksformen"[1]. Er entbehrte eine vollständige, in den Sinn der Stilformen aller Sprachen eindringende, grammatisch, ästhetisch und psychologisch begründete Systematik des Stiles, „eine poetische Sprachtheorie, deren Gültigkeit der Musiktheorie entspräche"[2]. Er war skeptisch genug, zu bezweifeln, daß dieser „Stein der Weisen" zu gewinnen sei.

Der Verf. der vorliegenden „Allgemeinen Stilistik" hat diese Bedenken nicht. Er entwirft ein „geschlossenes und breites System der Stilwerte", das „vor allem feste Begriffsordnungen für wissenschaftliche Stilbeschreibung und Stilgeschichte" schaffen soll (S. 5). Er geht von der „Einheit von Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft" aus. Erst die „Besinnung auf das Wesen und die Eigenart der Sprache" ermöglicht nach Ansicht des Verf.s die richtige Entwicklung des Stilbegriffs (ebd.).

Das Buch ist in vier Hauptteile gegliedert („Sprachtheoretische Einführung", „Sprache als Gestaltung der Erfahrungswelt", „Sprache als Lautung", „Die höhern [sic] Wirkungsgestalten"). Der anspruchsvolle Plan eines „Systems der Stilwerte" zwingt den Verf., alle gelösten und ungelösten Probleme der Sprach- und Stilforschung in die Darstellung einzubeziehen, und der Leser wird in dieser Summa summarum vom „Wesen der Sprache" (S. 14—24) bis zu den Typenpaaren des „dichten und flachen Stils", „unmittelbaren und enthobenen Stils" usw. (S. 335 ff.) durch die labyrinthische Zimmerflucht der sprachphilosophischen, sprachpsychologischen, sprachhistorischen Forschungsaspekte auf den „Stil der Sprache" geführt. Die riesigen Stoffmassen, die sich so ergeben, sind in klargegliederte Parzellen von Kapiteln, Unterkapiteln und Paragraphen aufgeteilt. Die übernommenen und neu eingeführten oder neu interpretierten Termini werden in der Bedeutung, die sie für den Verf. haben, festgelegt, wenn auch nicht immer überzeugend und selten mit gebotener Eindeutigkeit. Man wird verstehen, daß die Fülle der Problemstellungen den Verf. zwingt, ganze Kapitel („Sprache", S. 9—24, „Stil und Stilistik", S. 61—76,

[1] J. Petersen, Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft. Bd. 1: Werk und Dichter. Berlin 1939, S. 205.

[2] Ebd.

„Die sozialen Stilwerte", S. 264—274) als Referate anzulegen, die sich zuweilen zu kommentierten Bibliographien verdünnen; doch der Verf. hat es vermieden, daß uns sein Buch, was heute in wissenschaftlichen Monographien häufig zu beobachten ist, an Stelle einer Abhandlung mit gründlicher Bibliographie eine Bibliographie mit im Haupttext erscheinendem Kommentar beschert. Zuweilen scheint den Verf. die eigene, freilich imposante Belesenheit zu erdrücken, und wenn er im Vorwort anführen zu müssen glaubt, daß er in den Anmerkungen weniger wissenschaftliche Arbeiten mitteilen konnte als er kennt (S. 6), so beruft er sich wohl mit Lessing auf das Recht, daß sich jeder seines Fleißes rühmen dürfe. Trotzdem weisen wichtige Kapitel erhebliche Informationslücken auf[3]. Diese durch die Anlage des Buches sich unvermeidlich einstellenden Mißstände deuten darauf hin, daß eine „Allgemeine Stilistik", die in allen ihr zu- und untergeordneten Disziplinen Selbständiges bieten möchte, die Arbeitskraft eines einzelnen Gelehrten übersteigt.

Unter „Stil" wünscht der Verf. ausschließlich Sprachstil zu verstehen (S. 9). „Stilistik bezieht sich immer nur auf den Sprachstil als ihren Gegenstand." (S. 65.) Damit bilden „richtige Einsichten" in das „Wesen der Sprache" die notwendigen Voraussetzungen, die wissenschaftliche Frage nach dem Stil zu stellen (S. 73). Im Anschluß an die Arbeiten seines Lehrers E. Winkler, dessen Andenken das Buch gewidmet ist, in ständiger Diskussion der Forschungen von Kainz und Bühler kommt er zu der nicht gerade überraschenden Erkenntnis: „Sprache ist das typisch menschliche Organ der Welterfassung" (im Text Sperrdruck, S. 19). Dabei stellt er als das „für die Stilistik Entscheidende" fest, daß Sprache nicht nur „Zeichengefüge", sondern „Gestaltung des Gemüthaften" ist (S. 11). Dieser Begriff des „Gemüthaften", dem der Verf. eine besondere Studie gewidmet hat[4], bildet das „Kernproblem der Stilistik" (S. 17). Eng verknüpft mit dem „Gemüthaften" („unmittelbare Antworten dieser tiefsten Schichten auf alles Gegenüber der Welt", S. 17) ist der Begriff der „Stimmung" (S. 16). „Stimmungen" sind „Lebensgefühle", für die der Verf. unter Hinweis auf J. Pfeiffers[5] Definition der „Gestimmtheit" die Daseins-Analysen Heideggers in Anspruch nimmt (S. 16f., S. 21)[6]. Die Sprache ist Ausdruck solcher „Stimmungen" oder mit den etwas beunruhigend emphatischen Worten des Verf.s: „Es offenbart sich hier ein Tiefstes der Seele, eine wirkende Grundhaltung, wir können vom tiefsten Seelengrunde sprechen"

[3] Es fehlen Hinweise sowohl auf wichtige Arbeiten, welche die Methodenlehre der modernen Stilforschung gefördert haben, als auch auf Arbeiten, die in konkreter Analyse die neuen Erkenntnisse anwenden, bzw. berichtigen. Ein so folgenreiches Werk wie I. A. Richards' Principles of Literary Criticism, London 1924, fehlt; ebenso das Standardwerk der mit dem Namen I. A. Richards' verknüpften Sprach- und Literaturkritik Meaning of Meaning (C. K. Ogden/I. A. Richards), London 1923. Vgl. dazu W. M. Urban, Language and Reality. The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism. London 1939. Ch. Morris, Signs, Languages and Behaviour. New York 1946. Vgl. dazu die Ausführungen und Angaben bei M. Wehrli, Allgemeine Literaturwissenschaft (Wiss. Forschungsber., Geistesw. Reihe, Bd. 3). Bern 1951, S. 40—107. Man vermißt Werke wie William Empson's Seven types of ambiguity, London 1947², und ein unerläßliches Eingehen auf den New Criticism. Vgl. auch A. Warren / R. Wellek, Theory of Literature, London 1953², pp. 29ff., 139—263, vor allem Bibliography, pp. 364—379. Der Verf. erwähnt Theory of Literature einmal in einer Anmerkung (S. 71, Anm. 2). Daß Warren/Wellek „in der Eigenart der dichterischen Sprache und in der durch sie geschaffenen 'imaginative world' den Gegenstand der Literaturwissenschaft, allerdings mit fließenden Grenzen" [?] sehen, ist ein allzu pointiertes Resumé der angegebenen Stelle (p. 14ff.). — Korrekturnote: Zum Thema der „Allgemeinen Stilistik" des Verf.s vgl. jetzt J. A. Verschoor, Parole, langue et les deux stylistiques questions de terminologie. Neophilologus 39,3 (1955), p. 184 svv.

[4] Sprache und Gemüt. Anzeiger der phil.-hist. Kl. d. Österr. Ak. d. Wiss. (1952), Nr. 16, S. 213—227.

[5] Umgang mit Dichtung. Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen. Leipzig 1936, S. 34.

[6] Wir vermissen in der Erörterung des für den Verf. so grundlegend wichtigen Begriffs der „Stimmung" den naheliegenden Hinweis auf O. F. Bollnow, Das Wesen der Stimmungen. Frankfurt a.M. 1941.

(S. 17). In einem besonderen Kapitel („Sprache und Gemüt", S. 36—40) untersucht der Verf. die „Möglichkeiten der sprachlichen Gemütswirkungen" und kommt zu verschiedenen „Strukturtypen", die für seine Stilistik von grundlegender Bedeutung sind (S. 43f.): „Sachdarstellung" (in der die Sprache nur die „Funktion des Mittels" hat) und „Sprachkunst" (in der die Sprache „in der Fülle ihrer Kraft als Eigenwesen schöpferisch da ist"). Die Grenzen zwischen beiden „Strukturtypen" sind fließend. „Sprachkunst ... findet sich auch auf Schritt und Tritt im Sprechen des täglichen Lebens" (S. 57); das heißt, sie tritt vermischt mit einem Sprechen auf, das nicht „Stimmungen" spiegelt, sondern der Mitteilung, Beschreibung, „Sachdarstellung" dient. Nur im „Sprachkunstwerk" wird die „Sprachkunst" (gemüthaft akzentuiertes Sprechen) beherrschend und „wesenhaft" (ebd.). Der Verf. stützt sich auf die Erkenntnisse von R. Ingarden[7], J. Pfeiffer[8] und G. Müller[9], wenn er die Dichtung noch einmal vom Sprachkunstwerk als solchem unterscheidet: „Jede Dichtung ist ein Sprachkunstwerk, doch die Dichtungen bilden nur eine besondere, allerdings die höchste und lebenswertvollste Gruppe unter den Sprachkunstwerken. Landschaftsschilderungen, Reden, Briefe usw. können echte große Sprachkunstwerke sein, sind aber keine Dichtungen" (S. 58). Hier wünscht der Leser Aufschlüsse zu erhalten, was der Verf. unter „lebenswertvoll" und vor allem unter „Dichtung" versteht. Was z. B. sind die Landschaftsschilderungen in den Tagebüchern, Briefen und Aufsätzen Rilkes? Um Mißverständnisse zu vermeiden, müßte der Verf. sie von den Landschaftsschilderungen eines Geographen unterscheiden, ebenso den Goethe-Schiller-Briefwechsel von den „Briefen" in Goethes *Werther*. Und wie möchte er z. B. den Sonderfall der Rilke-Briefe einordnen? Doch gerade an dieser wichtigen Stelle weicht der Verf. in den verlegenen Hinweis aus, einer „Stilistik zuzustreben" und die „an sich sehr wichtige Frage, was nun das Wesen der Dichtung gegenüber Sprachkunstwerken überhaupt ausmache, der wissenschaftlichen Poetik überlassen" zu müssen (S. 58). Aber sollten in einer Stilistik, die dem „Wesen der Sprache" ein Kapitel einräumt, grundsätzliche Erwägungen über das „Wesen der Dichtung" überflüssig sein?

Gemessen an den früheren Stillehren, die rein schematisch die verschiedenen Arten der Sprachkunstwerke nach den verschiedenen Arten ihrer Gegenstände einteilen[10], erscheint es uns als nicht geringer Fortschritt, wenn der Verf. den „ontologischen" Unterschied von „Sachdarstellung" und „Sprachkunst" herausarbeitet. Dies gilt vor allem gegenüber R. M. Meyers Versuch[11], die „Arten der Prosa" den Schemata einer vergleichenden Satzlehre anzupassen, ein Versuch, der dem Ansatz der vorliegenden Arbeit nur recht äußerlich entspricht (S. 66, Anm. 2). So spiegelt sich in der Stilistik des Verf.s eine „bestimmte Sprachauffassung", und er entwirft eine „Geschichte der Stilistik", die sich die „Entwicklungsschritte der Sprachtheorie zur Grundlage" nimmt (S. 66). Die moderne Stilistik ist durch den Wandel von „normativer Wissenschaft", Didaktik vom angemessenen Ausdruck (E. Otto, R. M. Meyer), zur Wissenschaft von den „Gemütskräften der Sprache" (W. Schneider, P. Beyer, Tobler, Strohmeyer, Ch. Bally, E. Winkler) gekennzeichnet. Die vorliegende Stilistik sieht sich am Ende dieser Reihe.

Was nennt der Verf. nun „Stil" in dieser Stilistik? Ganz allgemein versteht der Verf. unter „Stil" „alles das ..., was aus einem Sprachwerk überhaupt ein Sprachkunstwerk macht" (S. 61). Ein „Sprachwerk" ist aber erst dann ein „Sprachkunstwerk", wenn es „auf die Gemütskräfte der Sprache" Bezug hat (ebd.). Der Verf. räumt zwar ein, daß „Stilistisches, also Elemente des Stils, in jedem Sprachwerk, also auch in der Sachdarstellung [s. oben] vorhanden sein können", aber erst in der Dichtung als dem völlig aus gemüthaften Sprachelementen aufgebauten Sprach-

[7] Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Halle 1931. Ders., Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Lwow 1937 (Polnisch. Vgl. Helicon I, 1939). Ders., Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk. Helicon I (1939), S. 51ff.

[8] Umgang mit Dichtung, a. a. O. — Ders., Zwischen Dichtung und Philosophie. Bremen 1947.

[9] Über die Seinsweise von Dichtung. Deutsche Vierteljahrsschrift f. Lit.wiss. u. Geistesgesch. 17 (1939), S. 137ff. (Im Wesentlichen auf R. Ingardens Forschungen fußend.)

[10] Vgl. R. M. Meyer, Deutsche Stilistik. München 1930[3], S. 152ff.

[11] Ebd., S. 153.

kunstwerk stellt sich das wichtigste Problem der Stilforschung: das „Problem der Einheit des Stils" (S. 62).

Dazu ist folgendes zu bemerken. Der Verf. überläßt zwar der wissenschaftlichen Poetik die Bestimmung dessen, was Dichtung sei (s. oben), aber nichtsdestoweniger arbeitet er mit einer Dichtungsauffassung, die seiner „bestimmten Sprachauffassung", bzw. Stilauffassung entsprechen muß. Das ist an sich kein Fehler, im Gegenteil, die Folgerichtigkeit seines methodischen Vorgehens verlangt die Koordinierung der drei „Auffassungen"; aber es wird deutlich, daß seine Rechnung nur aufgeht, wenn er unter Dichtung lediglich eine ihrer besonderen historischen Erscheinungsweisen, die romantische Dichtung (mitsamt ihrer Theorie) und ihre moderne Nachfolge versteht. Gegenstand seiner Betrachtung ist also nur ein vergleichsweise schmaler Ausschnitt der Dichtungsgeschichte, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzende sogenannte „Erlebnisdichtung", die ja nicht zufällig begleitet wird von der neuen Sprachauffassung Hamanns, Herders, der deutschen Romantik („Erfassen der Sprache als Ausdruck des Gemüts", S. 66). Bezeichnenderweise zieht der Verf. für seine Dichtungsauffassung nur nachbarocke Quellen heran (S. 60, Anm. 1—3), und er wird zugeben müssen, daß die an Heideggers Idealfall (Hölderlin) gewonnenen Einsichten über Dichtung (S. 60) nur für einen sehr begrenzten Bereich der Dichtung Geltung beanspruchen dürfen. Heideggers „Dichtung ist worthafte Stiftung des Seins" paßt freilich trefflich zu der Dichtungs-Definition des Verf.s, die seinen philosophischen Herrn und Meister verrät: „Dichtungen sind die sprachgebundensten aller Sprachwerke" (S. 58). Die vorliegende Stilistik wird also sinnvoll nur mit moderner Dichtung konfrontiert werden können. Der Verf. wird das nicht bestreiten, da die Zusammenstellung seiner Textbeispiele unsere Ansicht stützt.

Was bedeutet nun die „Allgemeine Stilistik" für die Praxis der Stilforschung? Der Verf. besteht auf einer scharfen Trennung der Stilistik von Stilbeschreibung und Stilgeschichte (S. 73), das heißt, die Stilistik betrachtet Dichtungen nur unter dem Aspekt der „aktualisierten Stilwerte" (vgl. „Die Aktualisierung der Stilwerte", S. 80—88), sie ist nur in zweiter Linie an der Stilcharakterisierung (Personal-, Epochen- oder Werkstil) interessiert. Dennoch soll die Stilistik „feste Begriffsordnungen für wissenschaftliche Stilbeschreibung und Stilgeschichte" liefern (s. oben). Wenn wir den Verf. richtig verstehen, so möchte er ein für alle Sprachkunstwerke verbindliches System der „Stilwerte" erarbeiten, die für die Stilbetrachtung die gleiche allgemeine Geltung beanspruchen dürfen wie die grammatische Betrachtung der Sprache allgemeine Geltung für die logischen Funktionen z. B. der Konjunktionen, Präpositionen, Verbalformen usw. beansprucht. Wir müssen hier die entscheidende Frage stellen, ob die Erfassung von „Stilwerten", das heißt, von allem, was die „ästhetische" Seite der Sprache „ermöglicht, fördert, vertieft" (S. 62f., S. 55f.), Erkenntnisse gestattet, die den Geltungscharakter eines logischen Begriffs haben. Der Verf. selbst nähert sich mit großen Vorbehalten dem „brennenden Problem der Allgemeingültigkeit der Stilerkenntnisse" (S. 75). Da er aber sein Buch zuende schreiben will, muß er von diesen Vorbehalten Abschied nehmen.

Der Verf. strebt nichts Geringeres an als eine allgemeine Psychologie (Lehre vom Ausdruck) der grammatischen Formen aller Sprachen. Er will für alle sprachlichen Erscheinungen psychologische Formeln von logischer Verbindlichkeit finden. Vom Einzelwort (Wortgehalt, Wortbildung, Wortarten), Wortformen, Wortfügungen, Satz, Satzreihen, über die Sprache als Lautung, Rhythmus zum sprachlichen „Bild" wird die Erörterung der „Stilwerte" mit beachtlichem Einfallsreichtum geführt. Doch jede Einzelaussage wird bestimmt durch einen fatalen Unsicherheitskoeffizienten, der objektiv durch historische und biologische Gegebenheiten der Sprache (Nationalsprachen, geschichtlicher Wandel der Einzelsprachen, tote und lebendige Sprachen) verursacht wird, subjektiv durch die Auffassungs- und Deutungsschwankungen, die im Wesen der geisteswissenschaftlichen „Auslegung" liegen. Man lese z. B. die psychologische Interpretation der persönlichen Fürwörter (S. 108ff.). Was hier über den „Stilwert" des Wir, Du, Ich und Er gesagt wird, läßt sich an anders gewählten Beispielen umkehren, so richtig der Verf. seine Belege

interpretiert haben mag und so nah er den stilistischen „Kerngehalt" der Personalpronomina berührt. Zuweilen erweckt mangelnde Auseinandersetzung mit linguistischen Arbeiten (z.B. in der Diskussion des bestimmten Artikels, S. 153f.) den Eindruck, daß der Verf. allzu sehr auf eigene Faust spekuliert, und wenn z.B. bei der Erörterung des Komparativs lediglich Klopstocks Oden als „rechtes Fundfeld" genannt werden (S. 124), so bedauert man, daß der Verf. seine Aufmerksamkeit, was sich häufig bemerkbar macht, nicht in genügendem Maße stilbeschreibenden Arbeiten zugewandt hat. Für die Stilbeschreibung, welcher der Verf. doch „feste Ordnungsbegriffe" geben will, wäre es wichtig gewesen, nicht eine Handvoll passender Belege auf einen prästabilierten „Stilwert" auszurichten, sondern die größtmögliche Kombinationsfülle auszubreiten, in welcher der „Stilwert" in immer anderen Zusammenhängen und Bedeutungen auftreten kann. So wirken auch die „Typenpaare" der einzelnen „Stilarten" (S. 340ff.) allzu abstrakt, und der Verf. wird den billigen, aber zutreffenden Vorwurf nicht zurückweisen können, daß derartige Begriffsnetze, wie sie ja immer wieder geknüpft werden, allzu großmaschig sind.

Der Nutzen, den die wissenschaftliche Stilbeschreibung aus der Arbeit des Verf.s ziehen kann, wird auf eine Reihe interessanter Anregungen beschränkt bleiben. Doch der Linguist wird sich deutlicher angesprochen fühlen, und man darf auf seine Wortmeldung gespannt sein. Die zurückhaltende Aufnahme, die schon E. Winklers Erkenntnisse[12] in der Praxis der Stilforschung fanden, macht angesichts dieser erweiterten und vertieften „Grundlegung der Stilistik" die Frage dringlich, ob die wissenschaftliche Stilbeschreibung nicht auch ohne Hilfe eines „Systems der Stilwerte" zu stichhaltigen Ergebnissen kommen kann. Die Arbeiten Spitzers, Staigers, Auerbachs u.a. geben eine positive Antwort, nicht zuletzt deshalb, weil hier die linguistische Schulung, die der Verf. mit Recht für den Stilforscher fordert, berückende Proben ihrer richtigen Anwendung liefert. Das Hic et nunc der Texte, nicht ein ubiquitäres „System der Stilwerte" muß Sprachwissenschaft und Stilbeschreibung zusammenführen.

Köln Rainer Gruenter

Josef Körner, Wortkunst ohne Namen. Übungstexte zur Gehalt-, Motiv- und Formanalyse. 2. erweiterte Auflage. Heft 1: Gegenstücke. Bern 1954, Francke. 108 S.

Die zweite, erheblich erweiterte Auflage dieser Textsammlung verteilt das Material auf drei Hefte („Gegenstücke", „Doppelfassungen", „Übertragungen"). Die Änderungen und Zusätze konnte der Verf. noch selbst vornehmen, so daß die zweite Auflage, deren Drucklegung W. Kayser überwacht, noch ganz als das Werk des verstorbenen Gelehrten erscheint.

Die Sammlung soll als textliche Unterlage für Bestimmungsübungen dienen. Der unaufdringliche Untertitel „Übungstexte" kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Verf. über den praktischen Zweck der Sammlung hinaus ein wissenschaftskritisches Ziel verfolgt. Der „Verfall des Lesens" (S. 7f.) ist für ihn das Symptom einer Krise, welche die Geisteswissenschaften, im besonderen die Literaturwissenschaft bedroht. Das Schreckgespenst der „modischen Geistesgeschichte" (S. 8) scheint heute freilich, auch in der Germanistik, wieder gesünderen Geistern gewichen zu sein. Es hat im Kampf mit den philologischen Grundtugenden beschämende

[12] E. Winkler, Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik. Die neueren Sprachen XXXIII (1923), S. 407—22. — Ders., Das dichterische Kunstwerk. Heidelberg 1924. Ders., Grundlegung der Stilistik. Bielefeld 1929. Ders., Sprachtheoretische Studien (Berliner Beiträge zur rom. Philologie III, 2). Jena u. Leipzig 1933. Weitere Angaben s. Register unter „Winkler, E.", S. 359.

Niederlagen erlitten. Die „Rückkehr zum Text" ist bereits ein Vorwort-Topos literaturwissenschaftlicher Monographien geworden. So würde K. wohl gern den Einwand in Kauf nehmen, daß die Mehrzahl der in seiner Einleitung vorgetragenen Warnungen, Proteste und Besserungsvorschläge gegenstandslos geworden ist.

Philologische Interpretationsschulung wird zwar häufig öffentlich gefordert, aber im akademischen Lehrbetrieb tritt sie noch stark zurück. Nicht geringe Schuld tragen daran die Anforderungen der staatlichen Prüfungsämter, die sich nicht recht entschließen können, die „Prüfung aus einem Abhören von totem Merkwissen in ein Anhören lebendigen Könnens umzugestalten" (S. 8f.). K.s Vorwurf, daß die Mehrzahl der Fachgenossen literarhistorisch eingestellt sei und daher die Studierenden eher zur kunst- und stilgeschichtlichen als zur kunstphänomenalen Schau erziehe (S. 9), scheint heute nicht mehr ganz stichhaltig zu sein. Muß man nicht zuweilen fürchten, daß die „souveräne Verachtung des historischen Weges" unter dem wissenschaftlichen Deckmantel der sogenannten „immanenten Interpretation" nicht weniger Allotria treibt als eine selbstgefällige lebens- und schrifttumsgeschichtliche Textbetrachtung (S. 10)? K. findet hier sehr besonnene Sätze, die zum Einsichtigsten gehören, was zur Methode der Stilforschung wissenschaftlich gesagt worden ist (S. 9ff.). Er fordert (S. 10) die „Vereinigung der Methoden" (Textkritik, Sacherklärung, Inhalts-, Gehalts-, Gestaltsanalyse), wobei sich die Frage nach der Reihenfolge erübrigt. Historische und ästhetische („phänomenale") Betrachtung sind gar nicht zu trennen, denn auch die einfühlsamste Interpretationsbegabung ist z.B. den Problemen des Bedeutungswandels, der Topik u.a. nur mit Hilfe der Sprach- und Literaturgeschichte gewachsen. Beachtlich erscheint uns auch, was K. die „mißgriffliche" Verengung der Stilanalyse auf „bloß sprachformale" (sprachstilistische) Phänomene nennt (S. 13). Für K. drückt sich im Sprachstil der Stil eines Autors nur unvollkommen aus, da seine Sprache „an das objektive Geistgebilde einer durch Jahrhunderte gewachsenen, unlösbar mit einem fixen Weltbild verketteten Nationalsprache gebunden ist" (S. 13). Wir sind zwar der Ansicht, daß gerade die Herauslösung des individuellen Sprachstils aus dem „objektiven Geistesgebilde" der Sprache wesentliche Aufschlüsse über den Stil eines Autors geben kann, aber wir leugnen nicht, daß K.s Begriff des „Motivs" (S. 12f.) den Stil eines Autors umfassender und um nicht geringe Grade deutlicher zum Ausdruck bringen kann. Unter „Motiv" versteht K. „alles Dichtungselement — es sei Vorgang, Figur, Problem, Sprachgebärde — in dem jenes spezifische Lebensgefühl zur sinn-bildlichen Darstellung gelangt" (S. 12). Der „gemäße sprachliche Ausdruck" ist nur eines der Elemente (Inhalt, Gehalt, Stoff, Idee), die zum „Motiv" in „Funktionsverhältnis" stehen (S. 13). Im „Motiv" wird die „Einheit des sich zum Ausdruck bringenden Seelenwesens" (Stil) am wenigsten getrübt zur Anschauung gebracht. Man vermißt hier freilich eine konkrete „Motiv"-Analyse, welche die ein wenig vagen Umrißlinien des neuen „Motiv"-Begriffs verdeutlichen würde[1]. Der übel strapazierte literaturwissenschaftliche Motivbegriff, zu dem sich K. kritisch äußert (S. 17, Anm. 3), legt ohnehin Mißverständnisse nahe.

Das vorliegende erste Heft, dem hoffentlich die beiden anderen nicht allzu zögernd folgen werden, enthält „Thematische Reihen" und „Parallelstücke". Die Auswahl ist so angelegt, daß der Benutzer sie nach Belieben ergänzen kann. K. hat sich bemüht, die einzelnen Glieder der Themenreihen stofflich, gedanklich und formal so eng wie möglich einander anzupassen, da „nur im Vergleich mit Verwandtem die Besonderheiten eines Gemächtes deutlich werden" (S. 17). Die drei *Im Grase*-Gedichte (S. 97ff.) bieten eine musterhafte Anregung, wie solche Zusammenstellungen vorzunehmen sind. Nicht ohne Bedenken können wir es hinnehmen, daß in allen Textproben gegenwärtige Rechtschreibung und Zeichensetzung durchgeführt ist (S. 16). Die pünktlichste Beachtung der authentischen Zeichensetzung kann von entscheidender Bedeutung

[1] Vgl. dazu den „Motiv"-Artikel K.s im Reallexikon (Merker-Stammler), Bd. II, S. 412—415 und seinen Aufsatz „Erlebnis—Motiv—Stoff" in der Festschr. f. O. Walzel: Vom Geiste neuer Literaturforschung. Potsdam 1924, S. 80—90.

für die richtige Interpretation sein. Leider war es dem Rez. nicht möglich, die Textwiedergabe K.s zu prüfen, da der Schlüssel, den der Verlag liefert, nur die Namen der Autoren, nicht die Editionen nennt, denen K. die Textproben entnahm. Warum sollten dem Studenten nicht auch textkritische Probleme vorgeführt werden (Beurteilung der Ausgaben)? Wenn Gedichte von Harsdörffer, Logau und Hofmannswaldau in gegenwärtiger Rechtschreibung erscheinen, so ist möglicherweise vermieden, daß sich die Bestimmungsversuche „ans äußerlichste Kriterium" halten, doch muß gerade der philologische Sinn, den K. wecken und schulen will, von dieser Modernisierung gekränkt werden. Und wen das moderne Schriftbild etwa der Zeilen

Ein schön Spital, so voller Krankheit steckt,
Ein Sklavenhaus, da alle Menschen dienen,
Ein faules Grab, so Alabaster deckt

zögern läßt, richtig zu datieren, dem ist ohnehin nicht zu helfen.

Es ist zu begrüßen, daß K. in der Textauswahl die Prinzipien des historischen Längsschnittes und Querschnittes in „absichtlich Gekonntes und Verfehltes, Original, Nachahmung und Parodie neben- und durcheinander stellenden Reihen" kombiniert. Die Anzahl drittrangiger, zum Teil kaum bekannter Autoren und schwacher Produkte der bekannteren ist erheblich. Das ist durch den besonderen Zweck der Sammlung durchaus gerechtfertigt. Ausführlicher, als es hier geschehen kann, muß die Begründung geprüft werden, mit der K. die Beschränkung der Texte überwiegend auf das „Schrifttum der letzten anderthalb Jahrhunderte" rechtfertigt: „... nur innerhalb dieses Zeitraums [ist] dem heutigen Leser unmittelbare Einfühlung noch möglich" (S. 16). Jenseits dieses Zeitraums glaubt K. dem „heutigen Leser" nur noch ein „antiquarisches", kein „künstlerisches Verhältnis zur Dichtung" zutrauen zu dürfen. Abgesehen davon, daß antiquarisch/künstlerisch ein schlecht gewähltes Gegensatzpaar ist, wird auch der nicht zur Zunft zählende Literaturfreund vor solchen Zuspitzungen zurückschrecken und sich sein „künstlerisches" Verhältnis zur Dichtung jeder Epoche nicht absprechen lassen. Was die „Unmittelbarkeit" der Einfühlung betrifft, so ist dieses wichtigste Problem der literarhistorischen Erkenntniskritik nicht einfach durch Hinweis auf jene hermeneutischen Vorteile zu erledigen, welche der gemeinsame historische Standort von Werk und Betrachter zu bieten scheint. Überdies ist es schon aus pädagogischen Gründen geboten, die Einfühlungsgabe des Studenten an zeitlich entlegeneren Texten zu üben und zu prüfen. Man leistet zumeist der mißlichsten Schöngeisterei Vorschub, wenn man den Studenten, der kaum die Grundregeln des philologischen Handwerks beherrscht, zu Rilke- und Kafka-Interpretationen auffordert. Es könnte leicht möglich sein, daß K.s These vom „antiquarischen" Verhältnis zur Dichtung vor 1750 einem munteren Dilettantismus Argumente liefert, sich von den Mühen zu befreien, das fremd und spröde anmutende und schwer zugängliche Gebilde der Vergangenheit zu verstehen.

Wir glauben den Verlag nicht schlecht zu beraten, wenn wir anregen möchten, daß er geeignete Fachgenossen beauftragt, K.s Sammlung durch eine nach gleichen Gesichtspunkten angelegte Auswahl von Texten des 16. und 17. Jahrhunderts und eine Sammlung mittelalterlicher Texte zu ergänzen. Die letztere hat bereits einen brauchbaren Vorläufer im „Herbst des Minnesangs" von H. Naumann und G. Weydt[2]; doch fehlen Textproben aus der Epik, die eine reiche Fundgrube für „Thematische Reihen" darstellt. Gerade eine solche mittelalterliche Textsammlung könnte der in geistes- und sprachgeschichtlichen Problemstellungen festgefahrenen älteren Germanistik die belebendsten Anstöße vermitteln und dazu beitragen, die billige Legende von der konventionellen Eintönigkeit mittelalterlicher Dichtungsformen und -themen zu widerlegen.

Köln Rainer Gruenter

[2] Herbst des Minnesangs, hg. v. H. Naumann u. G. Weydt. Berlin 1936.

Ferdinand Josef Schneider, Stilkritische Interpretationen als Wege zur Attribuierung anonymer deutscher Prosatexte. (Eine Sammlung von Textinterpretationen.) Berlin 1954, Akademie-Verlag. 108 S. (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse, Bd. 101, Heft 2.)

Der Verf. veröffentlichte 1935 „Deutsche Textproben für literaturwissenschaftliche Übungen". Er läßt dieser Sammlung nun eine „Sammlung von Interpretationen" folgen, die zeigen soll, wie er sich die „Verwirklichung des empfohlenen Verfahrens" denkt. Die interpretierten Prosastücke sind bis auf einige Abweichungen (vgl. S. 5) der früheren Textsammlung entnommen. Bei Auswahl der Texte folgte der Verf. einem bestimmten Prinzip. Es handelt sich um „Naturbeschreibungen" mit wechselnden Themen. Die Textproben 9 und 11, die dem Dialog und Monolog breitere Partien einräumen, fallen ein wenig aus dem Rahmen. Einer mythologischen Gartenszene aus Wielands *Agathon* (1) folgt eine nächtliche Parkszene (im Mittelpunkt eine mythologische Skulptur) aus Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* (2). Die Textproben 3 bis 6 sind thematisch eng verwandt. Es sind Beschreibungen von Gebirgswanderungen aus den *Reiseschatten* (3) Justinus Kerners, aus Jean Pauls *Titan* (4), aus dem 1864 erschienenen Roman *Willibalds Ansichten* (5) des Jean Paul- und Goetheschülers Ernst Wagner und aus dem 1842 veröffentlichten Roman *Süden und Norden* von Charles Sealsfield (Karl Postel). Die Proben 4 und 5 sind durch das gemeinsame Frühlingsthema, die Proben 4 und 6 durch das gemeinsame „Motiv"[1] des „Gipfelblicks" enger aufeinander bezogen. Die Beschreibung einer nächtlichen Wanderung aus Johannes Schlafs *In Dingsda* (7) bildet mit Kasimir Edschmids Gartenszene im Mondlicht aus den *Achatenen Kugeln* (8) eine Vergleichseinheit. Mit der letzten Textprobe, Betrachtung einer Sommermondnacht vom Giebelfenster, später vom blühenden Apfelbaum, in Theodor Mundts 1834 erschienenen *Lebenswirren* (12) sucht der Verf. wohl nicht ohne Absicht Kontakt mit den Proben 7 und 8. Die Proben 9 und 11 sind beide Fluchtschilderungen (Natur nur als Kulisse einer Handlung, bzw. Reflexion). 9 entstammt Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, 11 ist eine Kontamination aus Büchners *Lenz* und Tiecks Beitrag zu Ottokar Sturms (Eberhard Friedr. Rambachs) 1792 veröffentlichtem Roman *Die eiserne Maske*. Warum die Palermo-Schilderung aus Goethes *Italienischer Reise* (10) zwischen die beiden Fluchtschilderungen eingeschoben ist, ist nicht ersichtlich. Überhaupt hätte sich durch entsprechende Hinweise in dem breit angelegten Vorwort vermeiden lassen, daß der Leser die Auswahlprinzipien des Verf.s erraten muß. Prüft man freilich das (vermutliche) Prinzip der Auswahl, so wundert man sich, warum der Verf. für seine spürbare Absicht, Textproben mit verwandten Themen und „Motiven" zusammenzustellen, nicht geeignetere Beispiele finden konnte.

Das Ziel des Verf.s ist im Titel der Interpretationssammlung umrissen. „Attribuierung" ist ein Verfahren, das dem Naturwissenschaftler als Pflanzen-, Tier-, Gesteinsbestimmung bekannt ist. Text-Bestimmung, wie sie (leider zu wenig) in dichtungswissenschaftlichen Seminaren geübt wird, hat die gleichen pädagogischen und examinatorischen Funktionen: die Beobachtungsgabe zu schulen und unter Beweis zu stellen, den angesammelten Wissensbesitz zu prüfen und am konkreten Objekt (Text) zu realisieren[2]. Nur in überaus seltenen Fällen, wie in dem „wilden Rätselraten" um den Verfasser der *Nachtwachen von Bonaventura*, kann der „Attribuierung" eine eigentliche Forschungsaufgabe zufallen. Als planmäßige philologische Textbestimmung bleibt sie akademisches Spiel, eine unerläßliche Übung im Bereich der technischen Mittel; aber als solches kann die „Attribuierung" nicht Selbstzweck werden. Diesem „Ziel der Attribuierung" unter-

[1] Zum Verhältnis von „Thema" und „Motiv" vgl. die Ausführungen J. Körners, Wortkunst ohne Namen. Übungstexte zur Gehalt-, Motiv- und Formanalyse. Heft 1: Gegenstücke. Bern 1954², S. 17.

[2] Ebd., S. 8f.

stellt der Verf. seine „stilkritischen Interpretationen" (S. 5). Er will damit die Stilforschung an pragmatische Aufgaben binden.

Der Verf. nennt seine Analysen „stilkritisch" im Gegensatz zu „stilistisch" (Wilhelm Schneider, E. Staiger, W. Kayser). Er möchte seine Methode energisch abgrenzen gegen die Methoden Staigers und Kaysers, denen er unzulässige Verengung des Stilbegriffs (S. 4) und des Beobachtungsmaterials (S. 7), mangelnde historische Betrachtungsweise (S. 9, S. 71), Auflösung der „Literaturgeschichte" in „Phänomenologie der Literatur" (S. 10) vorwirft. Der Verf. übersieht, daß sich Staigers und Kaysers Anliegen von seinem „Ziel der Attribuierung" grundsätzlich unterscheidet. Daß die Erhellung eines ganz aus seinen spezifischen Mitteln begriffenen Sprachkunstwerks ein legitimes Forschungsanliegen sein kann, entzieht sich der Einsicht des Verf.s.

„Stilkritisch" ist also ein Verfahren, das den Aspekten aller geisteswissenschaftlichen Disziplinen stilistisches Interpretationsrecht einräumt. Bestimmte ästhetische Ideen Shaftesburys (S. 19f.) dienen der Stilbestimmung eines Wielandtextes ebenso wie sprachliche Merkmale der „Verniedlichung und Verzärtlichung" (S. 18) oder wie die Hinweise auf die „Decken- oder Wandgemälde ... eines Rokokosaals" (S. 21). Für dieses alle historischen Bezirke berührende Verfahren benötigt der Verf. ausdrücklich einen neuen Stilbegriff (das „Formgepräge", S. 4), über den er leider jede nähere Auskunft verweigert[3]. Im gleichen Maße, in dem er die „immanente" Stilanalyse Staigers und Kaysers zurückweist, mißbilligt der „Stilkritiker", dem das „Probieren übers Studieren geht", das Theoretisieren der von den „Stiltheoretikern stipulierten Stilarten und Stilbegriffe" (S. 4): „... ich lasse mich auch nicht durch theoretische Erwägungen ... von meinem Vorstoß durch ästhetisches Urwaldgestrüpp abhalten" (S. 5). Die methodischen Begriffe des „Erlebten" und „Erlernten", die Staiger ablehnt, setzt die „attribuierende Stilforschung" wieder in ihre vollen Rechte ein (S. 9). Mit dem historischen Engagement des „Stilkritikers" verbindet sich ein „wertendes Verhalten" (S. 9).

Damit sind die „stilkritischen" Prinzipien des Verf.s genannt. Der Verf. zieht sich damit auf Positionen zurück, welche die Stilforschung, durch die Arbeiten Staigers u.a. ermuntert, als unhaltbar bezeichnen zu können glaubte. Bevor die Fachwelt diesen mit moroser Polemik vollzogenen Rückschritt gutheißen kann, muß sie prüfen, ob die Analysen des Verf.s die Ergebnisse wichtiger wissenschaftlicher Ansätze der heutigen Stilforschung aus den Angeln heben. Wir müssen feststellen, daß die stärksten Partien der „Attribuierungen" gerade darum überzeugen, weil sie von Staigers Analysen nicht wenig gelernt zu haben scheinen. Die Bemerkungen zum „Personalstil" (W. Schneider) der „anonymen" Autoren treffen erstaunlich oft ins Schwarze und verraten jene seltenere philologische Begabung, der nicht nur etwas Richtiges auffällt, sondern der auch das Richtige dazu einfällt. Man vergleiche z.B. die Bemerkungen auf S. 15, zum Phänomen des „Kleinen" (S. 16), zur „gebogenen, halbkreis- oder kreisförmigen Linie" der im Wielandtext beschriebenen Natur- und Kunstgebilde (S. 17), zur Entfaltung der Phänomene bei Eichendorff „von unten" (S. 24), zum Gegensatz von *beschleichen* und *überfallen* im gleichen Text (S. 27), zur Farbenpalette der Textprobe 5 (S. 49) u.a. Weit zahlreicher freilich sind die Bemerkungen, die überredenden, nicht beweisenden Charakter haben. Der Interpretationsimpressionismus, dem die Stilforschung so leicht verfällt und der ihre Methoden oft genug fragwürdig erscheinen läßt, feiert auch hier zuweilen seine prekären Triumphe. Die Ausführungen über das „Vokalkolorit" der Textprobe 2 (S. 25f.) sind bare Spielerei, in die sich der kritische Leser nur gequält einlassen kann. Zwei Beispiele, die für viele stehen können:

„Die uns vom Dichter vor Augen gestellte Vedute ist, da in ihr der Weiher dominiert, von ausgesprochener Flächen- und Horizontalwirkung. Zugleich wird der Blick des Beobachters in die Runde geführt: von der Form des Weihers, von der kreisenden Bewegung der schwimmenden

[3] Zum Begriff des „Formgepräges" vgl. G. Richter, Literaturwissenschaft und Stilanalyse. Deutsche Vierteljahrsschrift f. Lit.wiss. u. Geistesgesch. 15 (1937), S. 42. P. Beyer im „Stil"-Artikel des Reallexikons (Merker-Stammler), Bd. III, S. 300ff. H. Volkelt, Der Begriff des Stils. ZfÄsth. 8 (1913), S. 209ff.

Schwäne und auch von den 'hohen' Bäumen, die, einzeln vorgestellt, ebenso wie die Venusstatue gewiß eine Vertikale in das Ganze legen könnten, die aber in ihrer Totalität doch die Umsäumung des Weihers bilden und daher die Betonung der runden Linie nicht stören" (S. 23).

Die Feststellung der „ausgesprochenen Flächen- und Horizontalwirkung" hat doch nur Sinn, wenn sie als typisch für Eichendorffs Landschaftsbilder nachgewiesen werden könnte. Als Notiz rein gelegentlichen Charakters erfüllt sie weder stilanalytische noch attribuierende Funktionen. Der Gegensatz von „gewiß eine Vertikale" und „aber . . . die Betonung der runden [?] Linie" ist überdies logisch nicht schlüssig. „Rund" müßte durch „horizontal" ersetzt werden.

In der Textprobe 6 wird eine Gipfel-Schau bei tropischer Mondbeleuchtung beschrieben. Sch. interpretiert:

„. . . aber die durch den tropischen Mond mit einemmal in 'bengalische' Beleuchtung gerückte Landschaft erweckt im nunmehr entstehenden Kontrast zu dem fast 'dunkeln, beinahe schwarzen Luftozean' den Eindruck, als strömten die hell aufleuchtenden Flüsse und Bäche plötzlich aus der Erde dem Himmel und dem Monde zu als der einzigen Lichtquelle in dieser Finsternis: kurz, es kommt zu jener Illusion von einer in kreiselnder Bewegung befindlichen Erde, die Berge und Täler aufwärts zieht. In dieser einer Halluzination gleichender Schau verwirren sich dem Erzähler zwangsläufig die trennenden Linien" (S. 58f.).

Dem Erzähler „verwirren" sich durchaus nicht die „trennenden Linien". Er schildert sehr exakt eine merkwürdige optische Naturerscheinung (Gebirge in wogenden Nebelschleiern bei Mondbeleuchtung). Das zweimalige *scheinen* (S. 55, Z. 20 u. Z. 22) drückt deutlich beobachtende Distanz aus. Die „Dynamik" (S. 58) liegt in den beobachteten Vorgängen, nicht in der „Sehweise" des Erzählers, die Sch. bereits an „Expressionistenart" erinnert. Kann man die „Attribuierung", die zeitliche Einordnung des Textes ärger gefährden als durch die Entdeckung präexpressionistischer Züge bei Sealsfield?

Mit ähnlichem Unbehagen erfüllen uns die Bemerkungen zum Prosarhythmus. Der Verf. benutzt ohne Bedenken die Nomenklatur, die der metrischen Betrachtung der Versdichtung vorbehalten ist. Für die Textprobe aus dem *Titan* heißt es:

„In allen diesen Satzenden geht einer klingenden, nämlich trochäischen, oder stumpfen, weil von einsilbigen Wörtern gebildeten, 'Kadenz' zum mindesten immer ein Daktylus voran, so daß mir schon mit der plötzlich einsetzenden rhythmischen Zügelung der Tiefschluß vorbereitet zu sein scheint, ganz abgesehen davon, daß die sprachmelodische Senkung natürlich durch helltönende i-Laute in den Daktylen noch kräftiger herausgearbeitet werden kann.

Im Schlußteil der Textprobe, in dem fühlbarer als anderwärts zweisilbige mit dreisilbiger Rhythmisierung im Wettstreit steht, behauptet zuletzt gleichfalls die zweisilbige das Feld mit dem wuchtigen, von einem Daktylus mit darauffolgendem trochäischen Viertakter gebildeten Satzschluß: 'Rinde des ungeheuern Lebensbaumes'" (S. 45).

Wir können nicht glauben, daß der Verf. solche Erkenntnisse als „Hilfsmittel" der „attribuierenden Stilkritik" zu verwenden wünscht. Der Willkür ist hier keine Grenze gesetzt, und wenn der Verf. E. Winklers Ansicht („die Stimme steigt, wenn der Gedanke in die Unbegrenztheit hinausblickt") widersprechen zu müssen meint (S. 45, Anm. 2), so darf er nicht erwarten, daß wir mehr darin sehen als unverbindliche gelehrte Causerie.

Die geistesgeschichtlichen Kurzexkurse, die der Verf. in seine Interpretationen einstreut, sind als Zugeständnis an das historische Engagement des Verf.s verständlich, aber sie verstärken das vage Element der „stilkritischen" Beweisführung erheblich. Daß der Verf. für die „Musik des imitierten Vogelkonzerts" die ästhetischen Theorien von Batteux und Shaftesbury in Anspruch nimmt (S. 19f.), darf man ohne Milderung einen abwegigen Einfall nennen. Von der Lustort-Topik, die den concentus avium immer wieder variiert[4], hat der Verf., wie die ganze Interpretation

[4] Es liegt hier eine hübsche Abwandlung des concentus avium vor, indem diesmal nicht die Vögel ein menschliches Orchester nachahmen (vgl. *Tristan und Isold*, Ranke, v. 17359—17373), sondern ein Orchester mythologischer Figuren imitiert Vogelgesang.

der *Agathon*-Stelle beweist, nie etwas gehört. Man wird an die bedrückendsten Formen geistesgeschichtlicher Sinnhuberei erinnert, wenn man in der Eichendorff-Interpretation liest:

„Weit weniger gewagt als diese Annahme [der romantischen Selbstironie] ist wohl die, es könnte in der Konsequenz, mit der sich hier ein Dichter alles, selbst das Anorganische von unten herauf zum Leben und Bewußtsein erwachend denkt, eine Inspiration durch Schellings Naturphilosophie vorliegen" (S. 29).

Warum der Verf. die „mittelalterliche Sage" von der Statuen-Magie mit „der Kluniazenserbewegung in Verbindung bringen möchte" (S. 30), verschweigt er in der falschen Annahme, den Leser mit ausführlicheren Nachweisen nicht belasten zu dürfen. Der Rez. muß gestehen, daß ihm die Gabe fehlt, zu begreifen, „daß der literarische Impressionismus — mag er sich auch erst unter ausländischen Einflüssen völlig ausgebildet haben und eine Parallelerscheinung zu der Lehre Machs geworden sein wie der Expressionismus eine zu Husserls Phänomenologie und Bergsons Intuitionismus — stilistisch doch schon vor mehr als drei Jahrhunderten in unserer Dichtung vorbereitet wurde" (S. 71). Der Verf. bemerkt anschließend: „Emil Staiger hält zwar derartige retrospektive Feststellungen für unangebracht und irreführend . . ." (ebd.). Dazu kann man Staiger nur gratulieren. Wir müssen aus Raumgründen darauf verzichten, den „von Geschichtsscheu noch nicht befallenen Literaturwissenschaftler" auf seinen geistesgeschichtlichen Überraschungsreisen zu begleiten. Der Leser fragt sich wohl mit Recht, ob der Verf. zu der Textprobe 1 Batteux und Shaftesbury, zu 2 Schelling, zu 8 Husserl und Bergson usw. genannt haben würde, wenn ihm die Texte als Texte anonymer Autoren zur „Attribuierung" vorgelegt worden wären. Hier liegt das Hauptübel des Verfahrens. Der Verf. selbst gibt zu: „Hier droht für die Einschätzung der Reichweite meines Verfahrens tatsächlich eine Fehlerquelle. Diesen subjektiven Faktor auszuschalten, war ich aber nach Kräften bemüht" (S. 11). Diesen Vorsatz gibt der Verfasser schnell auf, wie die ständigen Vorgriffe auf das, was er als unbekannt voraussetzen möchte, beweisen. Hätte er nicht einen Fachgenossen bitten können, Texte für ihn auszusuchen? Die „Attribuierungen" des Verf.s wären dann überzeugender gewesen. So sehr wir die Interpretationssammlung als ersten wissenschaftlichen Versuch begrüßen, dichterische Prosa stilistisch zu „bestimmen", so dürfen wir doch nicht verhehlen, daß uns dieser Versuch vom Musterhaften noch erheblich entfernt zu sein scheint.

Köln Rainer Gruenter

Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. 2. völlig neu bearbeitete Auflage. Hamburg 1952, Hoffmann und Campe. XVIII, 720 S.

Dieses Werk ist 1948 zum ersten Mal erschienen, und bereits vier Jahre danach, also 1952, wurde es zum zweiten Mal aufgelegt. Dabei erfuhr es erhebliche Veränderungen und Verbesserungen, über deren Prinzipien der Verfasser im „Vorwort zur zweiten Auflage" Rechenschaft ablegt. Zunächst wurden die beiden Hauptteile („Tragödie und Theodizee" sowie „Tragödie und Nihilismus"), die anfänglich in zwei getrennten Bänden erschienen, in der späteren Auflage zu einem einzigen Bande vereinigt; und zweifellos hat dadurch das Ganze sowohl an Leichtigkeit der technischen Handhabung wie an Klarheit der geistigen Übersicht entschieden gewonnen. Ferner unterzieht die zweite Auflage den Text der ersten sowohl dem Stil wie der Sache nach, vornehmlich aber in Umfang und Gewicht, in Vollständigkeit und Eindringlichkeit des Apparates der sachlichen und bibliographischen Anmerkungen einer vielfältigen Überarbeitung. Doch so zahlreich und vorteilhaft diese Veränderungen auch sein mögen — nirgendwo tangieren sie das

innerste Wesen des Buches, seine wesenhafte Substanz. Deshalb erscheint es gerechtfertigt, seine Würdigung allein auf die endgültige Gestalt der letzten, der zweiten Auflage zu gründen.

Dieses Werk nimmt in der heutigen Situation unserer Wissenschaft schon dadurch eine besondere Stellung ein, daß es einen achtenswerten Mut zur Unpopularität besitzt. Denn weithin erweist sich unser Fach gegenwärtig durch die These beherrscht, die Wesenssubstanz des spezifisch Poetischen und Ästhetischen sei allein im Bereich der Form gelegen. Doch schon das „Autoritätszeugnis" der goethezeitlichen Ursprungstraditionen unserer Disziplin rückt diese Theorie in ein fragwürdiges Licht — wobei in diesem Zusammenhang beispielhaft etwa nur an eine wahrhaft klassisch zu nennende Stelle aus Herders *Briefen zur Beförderung der Humanität* erinnert sei: *Form ist Vieles bei der Kunst, aber nicht Alles. Die schönsten Formen des Altertums belebet ein Geist, ein großer Gedanke, der die Form zur Form macht und sich in ihr wie in seinem Körper offenbaret. Nehmt diese Seele hinweg, und die Form ist eine Larve. Vollends poetische Form ist vom Gedanken und von der Empfindung dergestalt abhängig, daß ohne diese sie wie ein schöngezimmerter Block dastehet. Poesie wirket durch Rede. Rede aber enthält nicht nur, sondern sie ist eine Folge von Gedanken. Ohne diese ist das schönste Sonett ein Klinggedicht; nichts weiter. Soll ich wählen, Gedanken ohne Form, oder Form ohne Gedanken, so wähle ich das Erste. Die Form kann meine Seele ihnen leicht geben* (8. Fragment). Daß die gleiche Anschauung die gesamte Goethezeit und nicht zuletzt auch Goethe selber beseelte, ließe sich leicht erhärten. Demnach beruht das Wesen der Dichtung wie der sie fundierenden Sprache keineswegs nur in ihrem formalen „Wie", sondern ebenso in ihrem gehaltlichen „Was", nicht nur in ihren formalen Gestaltungsqualitäten, sondern ebenso in ihrem gehaltlichen Aussagecharakter. Hierin gründet das (wenigstens in relativer Hinsicht) unumstößliche Recht der wesentlich am dichterischen Gehalt sich orientierenden „geistes-" oder „ideen-" oder „problemgeschichtlichen" Methode.

Damit ist Entscheidendes nun auch schon über die Methode des vorliegenden Werkes ausgesagt. Jene „Unpopularität", zu der es sich bekennt, beruht darauf, daß es unter fast ausnahmsloser Vernachlässigung der Dichtungsformen sich beinah ausschließlich der Interpretation der Dichtungsgehalte widmet. Gewicht und Recht dieser Feststellung werden auch dadurch nicht geschmälert, daß gelegentlich der Verf. selbst sich von der geläufigerweise als geistes-, problem- oder ideengeschichtlich bezeichneten Methode distanziert (vgl. S. 462 die gegen eine „bloße 'Ideengeschichte'" gerichtete Bemerkung). Dieser Distanzierung liegt wohl lediglich ein leicht korrigierbares Mißverständnis zugrunde. Denn in dem, was Kluckhohn, Korff, Unger sowie letztlich Dilthey als „Idee", „Problem", „Erlebnis" ansprechen, geht es nicht, wie der Verf. in seiner kritischen Abgrenzung vorauszusetzen scheint, um eine individuell-persönliche und somit subjektive, sondern um eine überpersönlich-kollektive und somit objektive oder vielleicht zutreffender „transzendentale", nicht um eine rational und intellektuell bewußte, sondern um eine emotional-unbewußte, nicht um eine ausschließlich geistes-, sondern, wie Unger es gelegentlich formuliert hat, durchaus seelengeschichtliche Größe. Unter dieser Voraussetzung kann und muß auch Wieses Werk methodisch der geistes- oder ideen- oder problemgeschichtlichen Tradition unserer Wissenschaft zugerechnet werden. Aber gerade im Zeichen dieser Methode vermag es allein seinem Gegenstand gerecht zu werden. Denn jene Sondergattung des neuzeitlichen Dramas, die man zusammenfassend als „Tragödie" — oder unter Vermengung der ursprünglich vom Barock mit gutem Grund geschiedenen Begriffe als „Trauerspiel" — zu kennzeichnen pflegt, kann ihrer Einheit nach wohl niemals von stiltypologischen und formgeschichtlichen Kriterien her einsichtig gemacht werden. Die Dramen, um die es sich hier handelt, gehen stil- und formgenetisch ebenso auf die tragédie classique wie auf das Drama der spanischen Klassik, ebenso auf die Shakespearesche Tragödie wie auf das bürgerliche Schau- und Trauerspiel der französischen und englischen Aufklärung zurück. Gleich diesen Vorbildern sind demnach auch die Formelemente und Stilstrukturen der spätneuzeitlichen Tragödie Deutschlands einander völlig heterogen — wie denn nicht zufällig auch alle Versuche, das deutsche Trauerspiel der späteren Neuzeit in der dramaturgisch-dichterischen Praxis den Stilformen der antiken, insbesondere der

attischen Tragödie anzugleichen, gemeinhin auf vereinzelte und zutiefst vergebliche Ausnahmen beschränkt geblieben sind. Demgemäß kann die neuzeitliche Tragödie oder das neuzeitliche Trauerspiel allem Entscheidenden nach nicht vom Formalen, sondern allein von einer bestimmten, und zwar eben wesenhaft „tragischen" Art der Lebensstimmung und Daseinsdeutung, des Menschen- und Weltverständnisses her begründet werden.

Im Zeichen solcher Einsicht und solchen Verfahrens folgt der Verf. jedoch nicht nur jenen geistes-, ideen- und problemgeschichtlichen Traditionen unseres Faches, wie sie durch Kluckhohns, Korffs, Ungers Vermittlung auf Dilthey zurückgehen, sondern ebenso folgt er gewissen philosophischen und ästhetischen Traditionen des deutschen Idealismus, wie sie sich von Hegel und Solger über Schopenhauer und Eduard v. Hartmann, über Bahnsen und Leopold Ziegler bis zu Scheler oder sogar Jaspers hinüberwölben. Freilich wird innerhalb dieser Tradition das Tragische zumeist ins Ontologische und Metaphysische sowie damit ins Systematische und Spekulative hinein überhöht. Demgegenüber wird es bei Wiese im Gefolge des deutschen Historismus einer radikalen Vergeschichtlichung unterzogen. Statt als außer- und überzeitliche, als über- und ungeschichtliche Größe wird es nun als Ausdruck einer ganz bestimmten Epoche und Situation der deutschen Geistesgeschichte sowie ihres ganz individuellen und konkreten Menschentums verstanden. Allerdings bedarf es zu diesem Zweck einer gewissen Vorverständigung, in deren Zeichen und mit deren Hilfe der Horizont des überhaupt als tragisch zu Verstehenden seinen allgemeinsten Grundlinien nach umrissen wird. Aber diese Fundamentalkategorien des Tragischen werden, wenn sie auch noch durch einen letzten dünnen Faden mit der ontologisch systematisierenden oder gar metaphysisch spekulierenden Auslegung früherer Zeiten verknüpft erscheinen, doch ganz locker und schwebend gehalten. Von vornherein werden sie so gewählt, daß ihre Absicht und Leistung weniger in ihrem eigenen inneren Bedeutungszusammenhang als vielmehr in der hilfreich vorbereitenden Erschließung jener tragischen Gespanntheit liegt, die über der deutschen Geistes- und Dichtungsgeschichte zwischen Lessing und Hebbel waltet. Solchermaßen wird das Tragische im Sinn einer irrationalen und paradoxen Größe bestimmt, die jenseits aller Antithesen der formalen und traditionellen Logik liegt. „Das Tragische ist der Weg, auf dem der Mensch seine Beziehungen zum Göttlichen in einer widerspruchsvollen Weise zu leben wagt"; und zwar wird diese widerspruchsvolle „Einheit inmitten aller Entzweiungen" (S. 7) des näheren wiederum als transrationale Einung von „Freiheit und Notwendigkeit", von „Sinn und Sinnlosigkeit", von „Leid und Trost", von „menschlicher Selbstbehauptung und gottgewollter Vernichtung" gefaßt. Bezeichnenderweise werden solche „phänomenologischen" oder „typologischen" Bestimmungen nun aber sogleich in die Geschichtlichkeit einer ganz individuellen und konkreten Epochensituation hinein abgewandelt. Denn die Aktualisierung, die den fundamentalen Kategorien des Tragischen in der deutschen Tragödie von Lessing bis Hebbel zuteil wird, ist gleichbedeutend mit jener „Geschichte der modernen Glaubenskrise, die erst einsetzen konnte, als der Glaube seine ursprüngliche Sicherheit verloren hatte" (S. 17). So orientiert sich die Reduktion der objektiv-gegenständlichen Tragödie auf die seelisch und geistig subjektive Haltung des Tragischen am Horizont der modernen Säkularisation des Christentums: „Die moderne deutsche Tragödie setzt die Säkularisation religiöser Werte voraus" (S. 16). Doch ist die Beziehung der deutschen Tragödie von Lessing bis Hebbel zum Christentum durchaus ambivalent. Ist das Ringen um eine lebendige Bewahrung des Göttlichen in verwandelter Gestalt nicht möglich ohne eine tiefgreifende Erschütterung und Aushöhlung der christlichen Offenbarungswahrheiten und Glaubenstraditionen — so ist es doch jedenfalls möglich nur auf Grund einer unauslöschlich-unversieglichen Sehnsucht nach dem Göttlichen, die nur von der machtvollen Nachwirkung des Christlichen her verstanden werden kann. Einerseits relativiert also der Verf. das Religiöse aufs Historische hin. Doch andererseits hält er das Historische ständig aufs Religiöse hin offen. Im Zeichen solch einer Synthesis des historisch und faktisch Bedingten mit dem religiös Unbedingten und Gültigen bekundet sich hier noch einmal die Abkunft der literaturwissenschaftlichen Geistes-, Ideen- und Problemgeschichte von Hegel und

seiner Philosophie des absoluten Geistes. Doch zugleich wird das Tragische damit, daß es auf eine religionsgeschichtlich ganz bestimmte Situation bezogen wird, endgültig aus den Fesseln jener spekulativen Systematik befreit, die sich längst als unfruchtbar erwiesen hat.

Inhaltlich betrachtet entfaltet sich demnach die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel an einem „eigentümlich gleitenden, nur schwer faßbaren Punkt" aus der Spannung „zwischen Theodizee und Nihilismus" heraus (S. 4) — als „Glauben inmitten der Glaubenslosigkeit" und gleichsam als Zeugnis eines Weges, auf dem „sich die noch glaubende und vertrauende Seele immer stärker in die Unentrinnbarkeit des Unglaubens, in das Wagnis des Zweifels und in die Verzweiflung hineingerissen sieht" (S. 18): „Die Ferne zur Gottheit wird immer größer. Das höchste Wesen als Schicksalsmacht und Schicksalsträger, als der geheime oder offenbare Mit- oder Gegenspieler alles menschlichen Tuns und Erleidens entzieht sich dem Zugriff des Menschen immer radikaler. So wird die Geschichte der deutschen Tragödie zu dem tragischen Schauspiel eines unaufhaltsamen Substanzverlustes, der das menschliche Dasein von Stufe zu Stufe immer mehr in das Hoffnungslose, das Bodenlose versinken läßt, so daß der Mensch am Ende sich nicht mehr Gott, sondern dem Nichts gegenübersieht. An die Stelle der Tragödie als Theodizee tritt die Tragödie des Nihilismus" (S. 462). Dergestalt herrscht in den Anfängen der Entwicklung „der tragisch bedrohte Mensch" vor, „der der göttlichen Ordnung noch immer gläubig vertraut"; und zwar gilt dies ebenso im Hinblick auf „das sittliche Selbstentscheidungsdrama" Lessings, „das noch an einer geglaubten Harmonie des Weltganzen festhält", wie im Hinblick auf Goethes „Bestreben . . ., die im Einzelmenschen aufbrechenden Widersprüche mit einer erlösenden Ordnung des Seins zu versöhnen", wie im Hinblick auf das „Zeugnis", das Schillers Tragödie „für die transzendierende ewige Kraft des Menschen in einer vom Bösen verschlungenen, irdischen Welt ablegt". Doch je weiter dann die Entwicklung fortschreitet — „um so undeutlicher und entrückter wird das Bild der Gottheit, um so steiler der Weg zu ihr, um so größer die Gefahr, in die völlige Nacht des Unglaubens zu versinken". So führt nach Kleist „zu der sich verhüllenden unbegriffenen Gottheit . . . kein anderer Weg mehr als die innerste Selbstgewißheit der menschlichen Existenz", während für Hölderlin „das metaphysische Leid der Götterferne" gleichbedeutend wird mit dem „tragischen Zustand des Vermissens schlechthin"; und erscheint bei Grabbe und Büchner „die Tragödie des Nihilismus" von einer geheimen Sehnsucht durchströmt, „selbst im Nichts noch den Gott wiederzufinden und durch den Schmerz in ihn einzugehen", so erstrebt Hebbel, der die Gottheit „in quälende Dialektik auflöst", „bereits nicht mehr eine Erlösung des Menschen, sondern nur noch eine Erlösung des in die Welt tragisch verlorenen Gottes" (S. 18f.).

Solchermaßen vermag der Verf. die Entwicklung der deutschen Tragödie von Lessing bis Hebbel als ein zuinnerst einheitliches Gebilde, als Ausdruck und Entfaltung einer ideen- und erlebnismäßig durchaus gemeinsamen Gesamtsituation und Grundspannung einsichtig zu machen; und diese Verknüpfung der vielseitig und mühsam errungenen Interpretationsergebnisse monographischer Einzelforschung im Zeichen einer totalen Synthesis schließt in mancherlei Hinsicht höchst positive und produktive Aspekte in sich ein. Zunächst könnte und sollte diese Bereitschaft und Fähigkeit zur Synthese als Korrektiv einer allzu übertriebenen Spezialisierung wirken, die, in gefährlicher Übersteigerung des Axioms von der „Autonomie" des Dichterischen und des Postulats der „immanenten" Interpretation, sich heute vielfach gegen jene fundamentale Geschichtlichkeit verschließt, in deren Zeichen die Einzeldichtung gleichsam als individualisierende und konkretisierende Metamorphose sowohl gehaltlich-geistesgeschichtlich wie stiltypologisch-formgeschichtlich vorgegebener und umgreifender Grundmotive und Gesamtstrukturen anzusprechen ist. Ferner ist die Spannung von „Theodizee" und „Nihilismus" nicht nur für die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, sondern auch für jene Bereiche des deutschen Dramas der Goethezeit konstitutiv, die in Wieses Werk leider nicht näher berücksichtigt werden — also vornehmlich für das Drama des Sturm und Drang, ferner für die Komödie, die christliche und die Schicksalsdramatik der Romantik sowie schließlich sogar für das deutsche Drama des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts. Demgemäß darf die Konzeption des Verf.

wohl mit Fug und Recht als ein das Gesamtdrama des spätneuzeitlichen Deutschland umfassendes Deutungsprinzip und Ordnungsgesetz gelten; und vielleicht sollte dies zu einer Überprüfung unseres konventionellen Epochenschemas Anlaß geben — nämlich in Gestalt der Frage, ob die vom späteren 18. zum beginnenden 20. Jahrhundert sich spannende Entwicklung unserer Dichtung aus dem Abstand unserer heutigen Situation heraus in geistes- wie in formgeschichtlicher Hinsicht nicht bereits weitgehend als innere Einheit, als einheitliches Kontinuum aufgefaßt werden könnte und gedeutet werden müßte.

Denn in der Tat bekundet sich die fruchtbar weitreichende Geltung, die dem kategorialen Ansatz unseres Werkes innewohnt, auch noch in anderer Hinsicht. Wenn es, wie schon angedeutet, die stiltypologische und formgeschichtliche Interpretation zugunsten der gehaltlich-geistesgeschichtlichen Interpretation allem Entscheidenden nach ausklammert und vernachlässigt — so liegt hierin allerdings eine entscheidende Grenze seiner Methode. Denn zunächst werden, allen Bemühungen des Verf. zum Trotz, im Zeichen solch methodischer Beschränkung die spezifisch dichterischen und künstlerischen Wert- und Rangunterschiede einzelner Dichtungen und Dichter mitunter doch wohl etwas zu stark verwischt. Aber damit wird gerade auch das ganz ursprüngliche und eigene Anliegen unseres Werkes selbst, nämlich die geistesgeschichtliche Erhellung der tragischen Grundspannung von „Theodizee" und „Nihilismus", wesentlich beeinträchtigt. Denn sie besitzt wohl nicht nur für die weltanschaulichen Gehalte, sondern insbesondere auch für die Stiltypologie und Formgeschichte der deutschen Tragödie von Lessing bis Hebbel, ja, sogar des spätneuzeitlichen Gesamtdramas eine höchst positive oder gar schlechthin konstitutive Bedeutung. Einerseits konkretisiert sich die Polarität von Theodizee und Nihilismus in gewissen weltanschaulichen Leit- und Zentralmotiven, die in den durch den Verf. interpretierten Werken immer wiederkehren. Im Allgemeinen und Grundsätzlichen handelt es sich hierbei vornehmlich um den Konflikt von idealistischer Vernunftgläubigkeit und empirischer Tatsachenverfallenheit — sowie im Einzelnen etwa um die „psychologistische" und „relativistische" Aushöhlung des objektiv-ideellen Bewußtseins durch das subjektiv-ideologische Unbewußte; ferner um die Zertrümmerung eines quasi-religiösen Individualitätskultus durch den Fatalismus des geschichtlichen und gesellschaftlichen Milieus, insbesondere durch die kausale Reduktion des Humanen auf eine zutiefst unpersönliche oder gar unmenschliche Vermassung und Verdinglichung der Gesellschaft und Geschichte; oder um den Übergang des Historismus von pantheistischer Ideenfrömmigkeit zu pragmatisch-positivistischer Versachlichung und Stofflichkeit sowie um das Scheitern jeder mitmenschlichen Gemeinschaftlichkeit in einer extrem subjektivistischen und egozentrischen Einsamkeit. Andererseits stehen diesen weltanschaulich-geistesgeschichtlichen gewisse stiltypologische und formgeschichtliche Leit- und Zentralmotive gegenüber, die in der Entwicklung unserer Gattung ebenfalls immer wiederkehren: etwa der wechselseitige Wettstreit, aber auch die wechselseitige Durchdringung eines „klassischen" und eines „realistischen" Dramentypus sowie die Aufgliederung des letzteren in einen „tektonischen" und einen „atektonischen" Untertypus; ferner die krisenhafte Problematisierung der idealisierenden Dramatik Weimars in der „Bildungs"- oder gar Epigonendramatik des 19. Jahrhunderts sowie der Shakespeareschen Tragödienform im „atektonischen Realismus" des Goetheschen *Götz*, überhaupt des Sturm und Drang sowie Grabbes und Büchners; oder die prägnant realistische Tendenz zu einer immer radikaleren Individualisierung aller Formbereiche sowie zu einer immer radikaleren Verfeinerung oder Häufung der kausalen Motivations- oder stofflichen Sachzusammenhänge; oder gar schließlich eine krisenhafte Gefährdung des Dramatischen überhaupt, wie sie am sinnfälligsten vielleicht in der zunehmenden Verdrängung eines extrovertiert-aktiven durch einen introvertiert-passiven Heldentypus sowie des Hypotaktischen durchs Parataktische und vor allem des Dialogischen durchs Monologische greifbar wird. Nun existieren aber diese geistes- und formgeschichtlichen Leitmotive keineswegs zufällig, keineswegs beziehungslos nebeneinander. Vielmehr erschiene einer genaueren Betrachtung wohl gerade auch die künstlerische Entwicklung der Tragödie von Lessing zu Hebbel, ja, wiederum des

deutschen Dramas der späteren Neuzeit insgesamt bis in die konkreten Einzelheiten ihrer Stiltendenzen und Stilmerkmale hinein entscheidend durch die immer mehr sich verschärfende und umdüsternde „Entgötterung" des modernen Menschen- und Weltbildes bedingt und geprägt. Demnach ist die methodische Beschränkung des Verf. aufs Gehaltliche nicht im Sinn eines schlechthin absoluten Einwandes und einer schlechthin absoluten Grenze zu werten. Vielmehr könnte und sollte sie von der künftigen Forschung als Postulat genutzt werden, um die Grundspannung von Theodizee und Nihilismus auch für die Kunstform und Formgeschichte der spätneuzeitlichen Tragödie und Dramatik Deutschlands als gültig zu erweisen. Ja, der Ref. selber möchte daran zweifeln, daß die Kunstform und Formgeschichte dieser Gattung sich überhaupt von irgendeinem anderen kategorialen Ansatz her mit gleicher interpretatorischer Gemäßheit und Fruchtbarkeit erschließen ließe.

Gelegentlich deutet der Verf. selber auf derartige Zusammenhänge hin — am betontesten wohl mit dem Hinweis, daß die Tragödie oder überhaupt Dramatik des 19. und 20. Jahrhunderts auch im „Zerfall der Formen . . . die Gefahren" widerspiegele, „die wir nach ihrer weltanschaulichen Seite hin als Nihilismus und Glaubenslosigkeit beschrieben haben" (S. 661f.). Freilich muß solch überspitzte Deutung des ästhetisch Gültigen und Vollkommenen als einer unmittelbaren Funktion oder gar Wirkung religiös-weltanschaulicher Glaubenssicherheit schwerwiegende Bedenken wachrufen. Dieser These zufolge müßten das christliche Glaubensdrama der Reformation, des Barock, der Romantik oder das stilgeschichtlich pseudoklassische und geistesgeschichtlich pseudoidealistische Epigonendrama des 19. und 20. Jahrhunderts sich als Gipfelpunkte in der künstlerischen Entwicklung, wenn nicht der Tragödie, so doch des Dramas darstellen (ja, der Ref. muß bekennen, daß ihm sogar die idealistische bzw. christliche Dramatik eines Paul Ernst oder Hofmannsthal im Unterschied zu der am Schluß der ersten Auflage geäußerten Meinung des Autors die Problematik jeder allzu geradlinigen Ableitung des künstlerisch Wertvollen aus einem weltanschaulich Positiven eher zu bestätigen denn zu widerlegen scheint). Im Gegenteil wurde die Entstehung und später niemals wieder erreichte Vollendung, welche der Tragödie Europas während der Renaissance und des Barock beschieden war, doch erst und nur durch die intensiv dynamische Spannung möglich, die sowohl im Bereich der weltanschaulichen wie realgeschichtlichen Ordnungen aus dem Zusammenprall christlicher Glaubens- wie überhaupt mittelalterlicher Lebenstraditionen mit dem neuzeitlichen Glauben an die Autonomie, an die autonome Geltung und Würde des innerweltlichen, insbesondere menschlichen Daseins entsprang. Demgemäß ist auch die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel durch die Erschütterung der christlichen Glaubens- und idealistischen Vernunfttraditionen überhaupt erst in ihrem positiven Bestande möglich geworden. Auch der Verf. läßt diesen Perspektiven häufig und nachdrücklich ihr Recht widerfahren (vgl. z.B. S. 14ff. und S. 26ff.). Aber wenn dergestalt das neuzeitliche Gesamtphänomen der europäischen Tragödie ohne die Säkularisierung des modernen Geistes gar nicht denkbar wäre — wie ist damit dann die andererseits immer wieder hervortretende Deutung dieser Säkularisierung in einem nicht nur weltanschaulich, sondern auch künstlerisch rein negativen und destruktiven Sinn zu vereinbaren?

Doch die schlechthin zentrale Rolle, die der Verf. der Säkularisierungskategorie zuweist, kann noch weiter- und tiefergreifende Bedenken wachrufen. Im Gefolge Max Webers, Ernst Troeltschs, Herbert Schöfflers ist der Ref. gewiß weit davon entfernt, die grundlegende Bedeutung abzustreiten, die der Transponierung christlicher Motive ins Innerweltliche für die deutsche Geistes- und Dichtungsgeschichte zwischen 1750 und 1850 zukommt. Aber ist damit wirklich schon alles oder auch nur alles Entscheidende gesagt? Schematisch betrachtet geht es in der tragischen Grundspannung von „Theodizee" und „Nihilismus" doch um eine Spannung zwischen dem „idealistischen" Glauben an eine innerweltlich autonome Geltung der menschlichen Vernunft, ihrer ethischen oder metaphysischen Sinn- und Wertgehalte, und zwischen der gegen alles Ideelle indifferenten Eigenständigkeit der im prägnant modernen Sinn dieser Begriffe „empirischen" und „faktischen" Realität — einer Eigenständigkeit, wie sie sich etwa in der spezifisch

neuzeitlichen Verabsolutierung der Kausalitätskategorie, aber auch in den spezifisch neuzeitlichen Entdeckungen des Geschichtlichen und des Unbewußten entfaltet. Reicht es nun aber hin, derartige Konzeptionen, soweit sie einen positiven Akzent an sich tragen, als bloße Abblassungen, als abgeblaßte Restbestände des Christlichen oder, soweit sie einen negativen Akzent an sich tragen, als dessen radikales Widerspiel, als Produkte reiner Glaubenslosigkeit aufzufassen? Handelt es sich hier nicht vielmehr um seelische und geistige Strömungen und Gebilde, die sich weitgehend aus ganz eigentümlich gearteten und gerichteten Antrieben und Bedingungen der Neuzeit selber heraus entwickelt haben — so daß, wie beispielsweise wiederum an dem zugleich künstlerischen und weltanschaulichen Scheitern des christlichen Dramas der Romantik oder der neoklassizistischen Dramatik eines Paul Ernst zu belegen wäre, sich nicht einmal die subjektiv ernste und echte Gläubigkeit des Christen oder Idealisten diesen spezifisch neuzeitlichen Antinomien und Aporien ohne weiteres entziehen kann? Lassen sich dann aber noch die unserer Tragödie zugrunde liegenden Erlebnis- und Lebensspannungen auf die vielleicht allzu klare und einfache Antithese von (christlichem) „Glauben" und (modernem) „Unglauben" zurückführen? Unter dem Einfluß dieses stark verallgemeinernden Ansatzes bleiben auch die Hinweise, die der Autor auf die geistes- und (erst recht) realgeschichtlichen Hintergründe der Tragik von Lessing bis Hebbel gibt, also etwa auf die spätneuzeitliche Glaubenslosigkeit als solche oder auf ihre Tendenz zum weltanschaulichen Relativismus und Determinismus, ebenfalls verhältnismäßig allgemein und blaß — und überdies stehen sie verhältnismäßig beziehungslos neben den einzelnen Werkinterpretationen. Demgegenüber erschiene es nicht nur wünschenswert, sondern wohl von den gegebenen Texten her auch möglich, Prinzipielles und Interpretatorisches intensiver miteinander zu verschmelzen und dergestalt in der immanenten Interpretation zugleich auch die weltanschaulichen und soziologischen Ursprungsmotive der modernen Tragödie begrifflich genauer und sachlich bestimmter zu erfassen, als es jetzt geschieht. Solchermaßen würden sich vielleicht die der modernen Tragödie zugrunde liegenden Spannungen des inneren und äußeren Lebens erst ganz in ihrer zuweilen fast bis zur Ausweglosigkeit abgründigen Verschlungenheit und Schicksalsgewalt enthüllen.

Doch im Grunde unterstreichen derartige Wünsche oder Fragen nur die Fruchtbarkeit des in unserem Fach leider so selten gewordenen, obwohl auch aus pädogogischen und bildungsmäßigen Gründen dringend notwendigen Versuchs, die Ergebnisse der spezialwissenschaftlichen Einzelforschung in einer groß angelegten Synthese zusammenzufassen; und so zeugt es nicht zum wenigsten für das Werk des Verf., daß selbst die Bedenken, die man ihm gegenüber geltend machen möchte, sofort tief in die ganz grundsätzlichen und wesentlichen Probleme der Literaturwissenschaft hineinführen.

Tübingen Klaus Ziegler

Mary Bell Price and Lawrence M. Price, The Publication of English Humaniora in Germany in the Eighteenth Century. Berkeley and Los Angeles 1955, University of California Press. XXXIII, 216 S. (University of California Publications in Modern Philology. Vol. 44.)

Als Mary Bell Price und Lawrence M. Price vor zwei Jahrzehnten ihre überaus verdienstliche Bibliographie „The Publication of English Literature in Germany in the Eighteenth Century" (Univ. of California Publ. in Mod. Phil. XVII, 1934) vorlegten, wurde in der Kritik bei aller Zustimmung der Wunsch laut (u. a. Viëtor, Litbl. f. germ. u. rom. Phil. 1934, S. 378; Hohlfeld, Journal of English and Germanic Phil. 1935, S. 453ff.), ein so bedeutsames Unternehmen nicht auf den Umkreis der „belles lettres" begrenzt zu sehen. Die Gründe, auf die sich ein solches

Verlangen stützt, sind stichhaltig. Wie erst kürzlich Ludwig Borinski betont hat (Euph. 1955, S. 379), muß es gerade für die Geschichtschreibung der weit verzweigten und zahlreiche Disziplinen umspannenden Wechselwirkungen zwischen dem englischen und dem deutschen Geiste als gewaltsam erscheinen, wenn man sich dazu entschließt, die sogen. „schöne Literatur" aus dem sonstigen Geistesleben auszusondern. Das gilt auf der vollen Breite dieser geistigen Bewegungen von der angelsächsischen Zeit bis zur Gegenwart. Wie es diesbezüglich in dem hier zur Diskussion stehenden 18. Jh. aussieht, hat jüngst Walter Hübner in seinem Vortrag „Die Überwindung der Aufklärung in England und die Wirkung auf das deutsche Geistesleben" (Referat in Mittlgn. d. Dt. Germanisten-Verb. 1955, Nr. 1, S. 23—26) aufschlußreich dargetan. Die Beschränkung auf Dichtung würde nicht annähernd ermessen lassen, in welcher Richtung und in welcher Tiefe die Einwirkung Englands auf das deutsche 18. Jh. erfolgte.

Dieser Sachlage tragen Mary Bell Price und Lawrence M. Price Rechnung, wenn sie nunmehr in Ergänzung zu ihrem früheren Gemeinschaftswerk eine neue Bibliographie vorlegen, die sich auf „humaniora" erstreckt. Man könnte einwenden, daß die Tragweite dieses Begriffes kaum scharf zu umreißen ist. Aber es dürfte schwer fallen, einen besseren zu finden. Die beiden Verfasser haben sich dazu entschlossen, unter diesem Titel alles zu vereinen, was in weitestem Sinne zum theologischen, philosophischen, philologischen, staatstheoretischen, politischen und biographischen Schrifttum zählt. Im Umkreis der Naturwissenschaften wird auf die Fachbereiche der Chemie und der Physik verzichtet. Dagegen wird die geographische Fachliteratur einschließlich des an Umfang ganz beträchtlichen Reiseschrifttums einbezogen.

Für ihre in zwei Jahrzehnten mühevoll und dabei doch mustergültig sorgfältig zusammengestellte Bibliographie standen den Verfassern als Hauptquellen zur Verfügung: die Kataloge des British Museum und der Bibliothèque nationale, der „Deutsche Gesamtkatalog" (nach Maßgabe seines augenblicklichen Standes), das „Allgemeine Bücherlexikon" von Heinsius (Bd. I—IV Lpz. 1812—13) und das „Vollständige Bücher-Lexikon" von Kayser (Bd. I—VI Lpz. 1834—36). Die englischen Autoren, die im 18. Jh. ins Deutsche übersetzt wurden, werden in alphabetischer Folge verzeichnet. Ein Register am Schluß des Werkes klassifiziert die engl. Autoren nach Fachgebieten; ein weiteres Register bringt die Namen der deutschen Übersetzer und Herausgeber. So ist gewährleistet, daß der Benutzer dieser für die einschlägige Forschung in Zukunft unentbehrlichen Bibliographie sich schnell und zuverlässig orientieren kann.

L. M. Price bereichert dieses Werk um eine Einführung (S. VII—XXXIII), die in knapper Form den Stand der Forschung vor Augen führt, die Höhepunkte der deutsch-engl. Begegnung markiert und die noch unbewältigten Probleme ebenso übersichtlich wie eindringlich zur Erscheinung bringt. Mit Recht wird hervorgehoben, daß nach Ausweis der Übersetzungen das theologische Schrifttum der Insel derzeit noch lebhafteres Interesse als das dichterische und philosophische in Deutschland gefunden hat. Wir dürfen hinzufügen, daß inzwischen Klaus Dockhorn („Deutscher Geist und ags. Geistesgesch.", Göttingen 1954, bes. S. 20ff.) über die anglikanische Theologie und die Ursachen ihrer kontinentalen Nachwirkung willkommenen Aufschluß erteilte. Price hebt ferner hervor, wie entschieden sich Leipzig als Verlagsort für Übersetzungen aus dem Englischen in den Vordergrund schiebt und selbst Frankfurt den Rang abläuft, das solange eine gewisse Hegemonie wahrt, als es sich um insulares Schrifttum handelt, das in lat. Sprache abgefaßt war. Von den Übersetzungswerken aus dem Englischen im 18. Jh. kann es heißen: „At least nine-tenths of them came from Protestant Germany" (S. XIV). Zu einem ähnlichen Ergebnis war früher schon Herbert Schöffler im Rahmen seiner umfassenden geistesgeschichtlichen Konzeption gelangt, welche die Bedeutung des protestantischen Pfarrhauses für die engl.-deutsche Literatur des 18. Jh.s erkennen läßt.

Die Einleitung von Price birgt einige Kostbarkeiten, auf die aufmerksam gemacht werden muß: dazu zählen etwa die Exkurse über Shaftesbury und John Locke (S. XVff.), aber auch die Erläuterungen zu Georg Forsters Übergang von der Wissenschaft zur Politik unter dem Einfluß seines Freundes Benjamin Franklin (S. XXIXf.), vor allem jedoch der Hinweis (S. XIIIf.)

auf die dankenswerterweise auch in den Katalog aufgenommenen Übersetzungswerke, die Sauer in Germantown (Pennsylvania) herausgebracht hat. Die Bibliographie selbst vermittelt Erkenntnisse, die man ihrer Bedeutung gemäß kaum als „Nebenertrag" ausgeben wird. Hierher gehört, daß man nunmehr an den verzeichneten Auflagen und Neudrucken bequem ablesen kann, wie es um die Verbreitung dieses oder jenes Werkes gestanden hat. Nicht minder wertvoll ist der Anreiz, anhand dieser Sammlung den Wegen nachzugehen, auf denen das engl. Schrifttum nach Deutschland kam. Über die Vermittlerrolle Frankreichs sind wir durch M. Blassneck (1934) unterrichtet, während für Holland — das Price noch einmal als „Umschlageplatz" gebührend herausstellt — die entsprechende Arbeit noch in vollem Umfang zu leisten ist. Ohne die Vorstudien von „Price & Price" wäre gar nicht damit zu rechnen, in absehbarer Zeit mit einiger Aussicht auf Erfolg an diese Aufgabe herantreten zu können. Die vorliegende Bibliographie ist in jeder Hinsicht ein Geschenk an die deutsche Wissenschaft, das wir mit großer Dankbarkeit empfangen.

In der Einführung sind folgende Druckfehler zu berichtigen: S. IX lies: Vollmer, The American Novel in Germany, 1871—1913. S. XVII lies: Henry Crabb Robinson. S. XXXII lies: Druckorte. S. VII sollte für die Monographie von M. Spirigatis das Erscheinungsjahr (1902) angegeben werden.

Mainz **Horst Oppel**

Faust am Kaiserhof.

Von

Alexander R. Hohlfeld (Madison, Wisconsin).[1]

I.

Im *Prolog im Himmel* sagt der Herr in seiner Antwort auf das Wettangebot Mephistos:

> *Nun gut, es sei dir überlassen!*
> *Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,*
> *Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen,*
> *Auf deinem Wege mit herab . . .*[2]

Es bleibt unklar, was für ein Erfassen gemeint ist, ob ein endgültiges Besitzergreifen, das das spätere Herabführen so gut wie sicherstellen würde, oder nur ein erstes, vorläufiges Fesseln oder Anziehen, von dessen Intensität oder Dauer es abhängen würde, auf welchen weiteren Erfolg zu rechnen wäre. Da nun der Herr den endgültigen Mißerfolg der mephistophelischen Versuchung Fausts voraussagt, so wäre auch jede endgültig aufgefaßte Erfassung Fausts von vornherein ausgeschlossen. Das aber widerspräche ebensosehr jedem Gesetz dramatischer Spannung wie auch dem tatsächlichen Verlauf der Handlung. Denn

[1] Vorbemerkung des Herausgebers. Kurz vor dem Umbruch kommt die schmerzliche Kunde, daß der Verfasser dieses Beitrags, der ehrwürdige Nestor der nordamerikanischen Germanistik, Professor Dr. Alexander R. Hohlfeld, wenige Monate nach Vollendung des 90. Lebensjahres heimgegangen ist. Ein ungewöhnlich weit gespanntes, bis ans Ende von Arbeitsenergie durchpulstes Gelehrtendasein hat sich damit beschlossen. Es kann nicht die Aufgabe dieser Anzeige sein, in der Form eines Nachrufes die Persönlichkeit und die wissenschaftliche wie erzieherische Leistung des Mannes darzustellen, der als gebürtiger Dresdener frühzeitig in den Vereinigten Staaten das Zentrum seines Wirkens fand und dessen Lehrkanzel an der University of Wisconsin, seit Beginn des Jahrhunderts von ihm verwaltet, zur Pflanzstätte der philologisch-literarhistorischen Studien auf amerikanischem Boden geworden ist. Die reichen Verdienste, die sich Hohlfeld um die Goethe-Forschung erworben hat, machen nur einen Teil, freilich einen gewichtigen, seines Gesamtschaffens aus. Dem Herausgeber des Euphorion gereicht es zu besonderer Freude, daß er sich durch das Vertrauen des Verstorbenen ermächtigt sieht, nach einem schon im vorigen Jahrgang veröffentlichten *Faust*-Aufsatz nun auch die letzte Abhandlung aus Hohlfelds Feder — der Autor selber betrachtete sie bereits als opus posthumum — der Fachwelt vorzulegen und so sein Andenken auf die eindrucksvollste Weise zu ehren.

[2] Die *Faust*-Zitate folgen in allem Wesentlichen der Redaktion Erich Schmidts in der Jubiläums-Ausgabe. Zeilenverweise werden nicht in allen Fällen, aber doch wohl häufig genug gegeben, um das Aufsuchen auch unbezeichneter Stellen zu erleichtern. Die Fertigstellung dieser Arbeit ist mir fast wider Erwarten ermöglicht worden durch die ausgedehnte Hilfe und Mitarbeit von Beatrice Hagen, Walter St. Croix und Gerhard Weiß. Dem Letzteren bin ich auch für die letzte Redaktion des Ganzen und die Herstellung des Druckmanuskripts verpflichtet. Allen dreien sage ich hiermit meinen wärmsten Dank.

es gelingt Mephistopheles zu wiederholten Malen, wenn auch nur vorübergehend, Besorgnis erregenden Einfluß auf Fausts Denken und Tun zu gewinnen, bis dann allerdings immer wieder Fausts bessere Natur die Herrschaft über ihn zurückgewinnt. Wir sind also berechtigt, das Erfassen in den Worten des Herrn im Sinne von relativ und zeitweilig zu interpretieren, und es dürfte sich lohnen, die sämtlichen Verführungsversuche des Mephistopheles auf Art und Dauer ihres etwaigen Erfassens oder Nichterfassens hin untereinander zu vergleichen. Augenblicklich will ich nur die beiden großangelegten und breitausgeführten Verführungsszenen mustern, mit denen Mephisto in beiden Teilen seine Operationen beginnt. Es sind dies im ersten Teil die beiden Studierzimmerszenen, in denen Mephistopheles zunächst Zugang zu Fausts Gesellschaft und dann ein festes Bündnis mit ihm sucht und auch gewinnt, wenn auch das Letztere nicht in dem von ihm gewünschten Sinn. Im zweiten Teil ist es die ganze am Kaiserhof spielende Szenenfolge des ersten Aktes, in der Mephisto unter dem Antrieb seines bisherigen Mißerfolgs ein ganz neues Ziel aufstellt. Seine Absicht ist dabei nicht nur, Faust nach der kleinen Welt des ersten Teils im zweiten Teil die große Welt zu zeigen und ihn von ihr verlocken zu lassen, sondern ihn in dieser großen Welt — und zwar auf ihrem höchsten Gipfel, am Kaiserhof — zu einem zauberkundigen Magier auszurüsten, der im Verein mit ihm, also auch in einer Art von Bündnis, auf die Geschicke des Landes in mephistophelischem Sinn einwirken soll. Es ist ein kühner, großartiger Wurf, der ihm vorschwebt. Einen Plan etwa dieser Art muß Rickert im Sinn gehabt haben, wenn er auf Seite 294 seines Faustbuches schreibt: „Er hofft also, Faust werde am Throne des Monarchen etwas finden, was er dauernd zu genießen wünscht. Im politischen Leben soll er sich selbst und damit seine Wette verlieren. Völlig sinnlos ist der Plan, obwohl er mißlingt, nicht. Schon manches ernsten Mannes Ehrgeiz wurde durch den äußeren Prunk und Glanz des Hoflebens geblendet, und sein Leben verzettelte sich dann in einer bunt schimmernden Armseligkeit.“ Als Grund für dieses Mißlingen nimmt Rickert dann aber S. 304—305 an, daß sich Faust „bei Hofe völlig passiv“ verhält und an der Papiergeldgeschichte nicht beteiligt ist, weil er wegen des Sonnenaufgangserlebnisses „nicht in der Verfassung ist, daß ihm von der ‘großen Welt’ jetzt irgendwelche Gefahren drohen“. Damit verliert aber Rickert jeden Zusammenhang mit der wirklichen textlichen Gestaltung der Kaiserhofszenen und verläßt sich für seine Schilderung von Fausts „Verfassung“ einfach auf dessen Sonnenaufgangsmonolog und das gewiß edle und schöne Wechselgespräch zwischen Faust und dem Knaben Wagenlenker. Aber unmittelbar danach kommt Faust in einer grundverschiedenen Verfassung zu Worte und übernimmt die Führung. Noch weiter in dieser Sublimierung nicht nur von Fausts seelischer Haltung, sondern auch von Mephistos Absichten geht Robert Petsch, der in seinem *Faust*-Kommentar (zweite Ausgabe, S. 47) sich so ausdrückt: „Als Gipfelpunkt des Daseins aber muß ihm, dem deutschen Menschen der Renaissance, der Hof des Kaisers erscheinen. Dahin strebt er,

um sich im Dienste der Majestät tätig zu erweisen. . . . vergeblich sucht er mit der äußeren Hilfe, die Mephistopheles darreicht, die innere Rettung zu verbinden und auf hohe Lebensziele hinzuweisen . . ."

Als Beweis für die Unhaltbarkeit dieser und ähnlicher Annahmen genügt es im Grunde darauf hinzuweisen, daß die Hilfe, die Mephistopheles dem Kaiser „darreicht", in nichts anderem besteht als dem *Papiergespenst der Gulden*, und daß nicht einzusehen ist, wie ein zur Zeit dem Mephistopheles verfallener Faust imstande sein sollte, dem Kaiser in seinen Nöten irgendwelche innere Hilfe oder gar Rettung zu bringen.

Wenn wir aber trotzdem den Versuch machen, den Text genauer zu befragen, so ergibt sich etwa dies: das Einzige, worauf solche faustfreundliche Interpretationen sich allenfalls berufen oder auch nur anspielen könnten, ist 1. eine eventuelle Beteiligung Fausts an dem offiziell geplanten Maskenzuge, der mit der Elefantengruppe abschließt, 2. das Gespräch Fausts mit dem Knaben Wagenlenker, und 3. die im Lustgarten direkt an den Kaiser gerichteten Worte Fausts: *Das Übermaß der Schätze* . . . (6111). Für die erste dieser drei Annahmen bietet der Text der Dichtung nicht den geringsten Anhalt. Hier ist seit längerer Zeit geplant und geprobt worden, und der Herold ist vollkommen orientiert. Ganz anders steht es um die auf den eigentlichen Maskenzug folgende, anscheinend vom Kaiser selbst insgeheim vorbereitete Gruppe, in der dieser versteckt in der Maske des Großen Pan auftritt, umgeben von einem wilden Heer von Gnomen, Faunen, Nymphen, Satyrn und Riesen. Hier sind Mephistopheles und Faust aufs Engste und ununterbrochen beteiligt. Dieser Gruppe gegenüber ist selbst der Herold ratlos, während Faust nicht nur völlig Bescheid weiß, sondern, wie wir sehen werden, sogar im voraus verkündigt, was weiterhin geschehen wird. Zugleich fehlt aber auch hier die leiseste Andeutung einer veredelnden Einwirkung auf den Kaiser. Im Gegenteil ist hier alles darauf angelegt, den Kaiser zur vollen Teilnahme an dem geplanten Papiergeldschwindel zu verlocken. Es mag das genügen als Erläuterung für die erste der drei von mir angedeuteten Möglichkeiten, die in Wirklichkeit keine ist. Was den zweiten Punkt betrifft, so ist darauf hinzuweisen, daß die gewiß schönen, warmen und beide Teile ehrenden Worte Fausts im Grunde doch, wenn auch auf hohem Niveau, das Verhältnis eines Hofdichters des siebzehnten Jahrhunderts zu seinem fürstlichen Gönner zur Voraussetzung haben und daß sie jedenfalls nichts enthalten, was dem Kaiser als Rat oder Warnung von Wert und Nutzen sein könnte. Auch ist der Kaiser mit seinem wilden Heer während des Gesprächs noch gar nicht auf der Bühne. Was aber endlich den dritten Punkt angeht, so habe ich vor, darauf weiter unten erläuternd einzugehen. Flüchtige Einblicke in Daurs „Faust und der Teufel" (Heidelberg 1950) und die Trunz'sche *Faust*-Ausgabe (Hamburg 1949) haben erwiesen, daß eine ähnliche, wenn auch vorsichtigere Beschönigung und Idealisierung des Treibens der beiden Magier am Kaiserhof auch gegenwärtig noch maßgebend ist.

Nach diesen hier in großen Zügen angedeuteten und, soweit ich sehe, unorthodoxen Gesichtspunkten, habe ich vor, die sechs Szenen des ersten Aktes, die am Kaiserhof spielen, mit besonderem Hinblick auf das zwischen Faust und Mephistopheles bestehende Verhältnis zu untersuchen.

Befremdend und geradezu unverständlich ist im ersten Akt die Art und Weise, in der Faust zuerst auftritt oder, richtiger gesagt, sich von Mephistopheles einführen läßt. In der ersten Szene, im Saal des Thrones, in der Mephisto den Kaiser und seinen Staatsrat dazu überredet, sich der endlosen im Boden vergrabenen Schätze zu bedienen, um der im Reiche herrschenden Geldnot abzuhelfen, tritt Faust nicht auf und wird auch von Mephistopheles in keiner Weise erwähnt. Auch in der nächsten Szene spielt sich die ganze Mummenschanz, soweit sie von den Herren und Damen des Hofes geplant und inszeniert ist, ohne jede Teilnahme Fausts ab. Die als Schluß- und Glanzeffekt bis zuletzt aufgesparte Gruppe des von der Klugheit mit einem Stäbchen geleiteten Elefanten hat der Herold noch programmgemäß ankündigen können. Was nun aber weiter geschieht, weiß er nicht mehr zu erklären.

> *Denn ich fürchte, durch die Fenster*
> *Ziehen luftige Gespenster,*
> *Und von Spuk und Zaubereien*
> *Wüßt' ich euch nicht zu befreien.* (5500 ff.)

Dies ist der Zeitpunkt, an dem Faust auftritt, und zwar unter den denkbar phantastischsten Umständen, die es mit sich bringen, daß der bewundernden Zuschauermenge, die den weiten Saal erfüllt, Faust als ein großer, wundertätiger Magier erscheinen muß. Mitten durch das Gedränge hindurch, aber ohne Unordnung oder Verletzungen zu verursachen, schweift ein von vier feuerspeienden Drachen gezogener Wagen heran, auf dem Faust in der Rolle des Plutus, des Gottes des Reichtums, thront, während Mephistopheles in der Maske des Geizes hinten auf einer Kiste hockt. Im weiteren Verlauf der Szene vollführt dann Faust eine Reihe von verblüffenden Kunststücken der Zauberei. Dennoch wird in den meisten Kommentaren die ganze ausgedehnte Zauberszene kaum oder nur nebenbei erwähnt. Ja, um sie als im Grunde nicht unverständlich erscheinen zu lassen, wird die Besprechung des Treibens am Kaiserhof hie und da mit den Worten eingeleitet: Der Magier Faust gelangt an den Kaiserhof, und es wird etwa darauf hingewiesen, er habe sich ja schon von Hause aus mit Magie beschäftigt. Gewiß, die Dichtung fängt damit an, daß Faust erklärt, *Drum hab' ich mich der Magie ergeben*, und nach der Rückkehr vom Osterspaziergang beschwört er den in Pudelgestalt eingedrungenen Mephistopheles. In beiden Fällen hat das aber mit mephistophelischer Zauberei nicht nur nicht das Geringste zu tun, sondern steht sogar im schroffen Gegensatz dazu. Im letzteren Fall ist Faust wie jeder tüchtige Theologe des sechzehnten Jahrhunderts einfach ein christlich-magischer Exorzist und Teufelsbanner, der mit Hilfe des

Kruzifixes beschwört. Im ersteren Falle aber, und so denn auch im Ringen mit dem Erdgeist und dem Makrokosmos gegenüber ist Faust ein mystisch-magischer Gott- und Wahrheitssucher, der fest davon überzeugt ist, daß es dem Menschen möglich sein müsse, seine *Seelenkraft* hoch genug zu steigern, um mit der Welt der Geister so verkehren zu können *wie spricht ein Geist zum andern Geist*. Auch hier ist Verlaß auf göttliche Mithilfe und christliche Symbole. Das Welling'sche *Opus Magocabbalisticum*, das der junge Goethe in den siebziger Jahren zur Orientierung in dieser mystisch-magischen Gedankenwelt zur Hand hatte, trieft geradezu von biblischen Worten, Zeichen und Sprüchen.

Der Grund für das seltsame Ausweichen und Unterdrücken in den Kommentaren scheint mir der Wunsch zu sein, Fausts Reden und Tun am Kaiserhof in voreilendem Hinblick auf den späteren Gang zu den Müttern in ein möglichst günstiges Licht zu rücken. Doch ich schweife ab; denn das, worauf es mir an dieser Stelle allein ankommt, ist der Nachweis, daß Faust vor den Kaiserhofszenen, also im ganzen ersten Teil, nie im mephistophelischen Sinn ein „Magier" gewesen ist, das heißt, nie hat zaubern können oder wollen. Wir sind demnach verpflichtet, nach einer Erklärung zu suchen dafür, daß er schon bei seinem ersten Auftreten am Kaiserhof uns als ein routinierter Zauberer größten Stils entgegentritt. Die Dichtung selber gibt uns keine Aufklärung. Das einzige, was in Frage kommen könnte, wären die ersten Zeilen des Gesprächs in der finstern Galerie. Um das, was ich darüber sagen möchte, ohne viele Worte deutlich zu machen, setze ich sie her:

Mephisto: *Ist nicht da drinnen Lust genug,*
Im dichten, bunten Hofgedränge
Gelegenheit zu Spaß und Trug?
Faust: *Sag' mir das nicht, du hast's in alten Tagen*
Längst an den Sohlen abgetragen . . . (6174 ff.)

Natürlich würde ich Fausts Worte gern als eine Bestätigung meiner Annahme auf eine Periode gemeinsamen Treibens in der großen Welt vor dem Kaiserhof beziehen. Aber selbst wenn eine solche Periode einige Jahre gedauert hätte, würden die Ausdrücke *in alten Tagen* und *längst* das kaum zulassen. Sie scheinen sich auf die Welt des ersten Teils zu beziehen und also auf die Zeit von Auerbachs Keller, in der Mephistopheles versucht hatte, Faust in studentischen Kreisen zu einem Leben voller Gelegenheit zu Spaß und Trug zu verlocken, wie später in den höfischen Kreisen der großen Welt. Möglich, daß Goethe bei den Faust in den Mund gelegten Worten an beide Sphären dachte und sie in eins zusammenzuziehen versuchte. Mehr vermag ich der Stelle nicht abzugewinnen. Dagegen hat mich das Nachdenken darüber — und zwar im Zusammenhang mit den oben zitierten Äußerungen von Petsch und Rickert, die nicht nur einen direkten Übergang, sondern auch eine kausale Verbindung zwischen der *Anmutigen Gegend* und der *Kaiserlichen Pfalz* annehmen — auf einen alten Gedanken

gebracht, den ich hier kurz mitteilen möchte. Denn auf Gelegenheit, ihn anderswo ausführlicher zu begründen, kann ich nicht hoffen. Ich beziehe mich auf die Einteilung des zweiten Teils in fünf Akte, wie sie nach Goethes Tod im ersten Band der nachgelassenen Werke (Band 41 der Ausgabe letzter Hand) von den Herausgebern Eckermann und Riemer vorgenommen worden ist. Ob Goethe sie gebilligt hätte, ist mindestens fraglich. Die von Goethe selber im zwölften Band vorgesehene Einrichtung läßt eher auf das Gegenteil schließen. Hier, beim Abdruck der ersten vier Szenen des gegenwärtigen ersten Aktes läßt Goethe wie im ersten Teil die Szenen zwanglos aufeinander folgen. Das Druckbild legt aber die Vermutung nahe, daß Goethe einen Einsatz *Erster Akt* erst nach und nicht vor der *Anmutigen Gegend* gemacht haben würde. Die Überschrift *Kaiserliche Pfalz* ist in gesperrten Typen und bildet eine Zeile für sich. *Saal des Thrones* folgt in normalem Druck erst in der Mitte der nächsten Zeile. Es steht dort aber ganz deutlich noch als selbständige Szenenüberschrift, das heißt als erste Szene unter *Kaiserliche Pfalz*, das als Gesamtüberschrift für alle am Kaiserhof spielenden Szenen gedacht war, also für den ganzen ersten Akt. Die einleitende Szene *Anmutige Gegend* wäre dann durchaus sinngemäß für sich allein stehend als ein Auftakt oder Vorspiel für den ganzen zweiten Teil zu ihrer berechtigten Geltung gelangt und vielleicht vor grobem Mißverständnis bewahrt geblieben. Ich bin mir nur zu gut bewußt, mit dem hier Gesagten diesen für das Auge berechneten Dingen nicht gerecht geworden zu sein. Ich wage aber doch, der Hoffnung Ausdruck zu geben, daß wir uns endgültig nicht nur für berechtigt, sondern geradezu für verpflichtet halten möchten, den Vermerk *Erster Akt*, da er ja von Goethe selbst nicht herstammt, wenigstens an der Stelle einzusetzen, wohin ihn aller Wahrscheinlichkeit nach der Dichter gestellt haben würde. Ergeben würde sich dann die folgende Anordnung:

Anmutige Gegend

. . . .

. . . .

ERSTER AKT

Kaiserliche Pfalz

Saal des Thrones

Was den Kaiserhofszenen unmittelbar vorangeht, ist Fausts Erwachen aus dem langen Läuterungs- und Erquickungsschlaf, in den ihn in der ersten Szene des zweiten Teils die Elfen versenkt haben. Er ist entschlossen, *Zum höchsten Dasein immerfort zu streben.* Das Erlebnis des Sonnenaufgangs belehrt ihn, auf die Reinheit des Absoluten zu verzichten und sich an seinem *farbigen Abglanz* genügen zu lassen. Umso schreiender und vernichtender wirkt aber die Ironie des Dichters, wenn er uns im nächsten Augenblick seinen Helden als großen Zauberer am Hofe des Kaisers erleben läßt, also in einer Umwelt, die allerdings den höchsten Gipfelpunkt menschlicher Gesellschaft darstellt und der es nicht

an farbigem Glanz und Schein fehlt, die aber in Wirklichkeit in erschreckende Korruption und Auflösung verfallen ist, während Faust sich in einer gleich erschreckenden Verblendung und Besinnungslosigkeit befindet. Kein Wunder, daß man, wie wir oben gesehen haben, sogar gemeint hat, Faust habe als ein deutscher Mensch der Renaissance sich unter dem höchsten Dasein den Kaiserhof vorstellen können. Dem widerspricht nicht nur Sinn und Ton der sich anschließenden hohen Symbolik von Sonne und Regenbogen, sondern auch der Gebrauch von *immerfort*. Immerfort kann man nur nach der Annäherung an ein in Wirklichkeit nie erreichbares Ideal streben.

Mit dieser Einsicht werden wir uns wohl begnügen müssen. Das aber heißt, daß hier im Gang der Handlung sich eine unerklärliche Kluft auftut, eine Kluft sowohl in Bezug auf den Ablauf der Zeit wie hinsichtlich des Umsturzes von Fausts seelischer Haltung. Die oben zitierte hochgestimmte „Verfassung", die Rickert für die Kaiserhofszenen Faust andichten möchte, muß diesen nach seinem Erwachen und nach dem Erlebnis des Sonnenaufgangs tatsächlich beherrscht haben. Mephistopheles hat also allen Grund gehabt, bei seinen ersten Annäherungsversuchen *sacht* und vorsichtig zu verfahren. Sein kluges und geradezu zurückhaltendes Vorgehen im ersten Teil in der ähnlichen Situation im Studierzimmer legt die Vermutung nahe, daß es ihm in gleicher Weise auch diesmal nach und nach gelungen ist, Faust wieder zu interessieren und endlich aufs neue zu erfassen. Wann, wo und wie das vor sich gegangen ist, erfahren wir nicht. Sicher ist nur, daß es nicht am Kaiserhof geschehen ist. Denn schon bei seinem ersten Auftreten, wo er als Plutus auf dem magischen Drachenwagen thront, muß er den Zuschauern als der große Magier erschienen sein, dem dieses unerhörte Kunststück zu verdanken ist. Als er dann den Knaben Wagenlenker mit den Worten *Nun ist es Zeit, die Schätze zu entfesseln* entlassen hat, beginnt er die ihm von Mephistopheles zugedachte leitende Rolle in dessen grandiosem Betrug von vorgespiegelten unermeßlichen Schätzen im Boden des Reiches zu spielen. Schlag auf Schlag folgen sich dann die immer unglaublicher werdenden Zaubereien, durch die der Kaiser verführt wird, einerseits an die Unermeßlichkeit der neuen Reichtumsquelle und andrerseits an die gleich unbegrenzten Zauberkünste dieses unerwartet an seinen Hof gekommenen Magiers zu glauben. Es ist klar, Faust hat gelernt zu zaubern und zwar gründlich. Auf die Frage wo, wäre die natürlichste Antwort doch wohl die, Mephistopheles habe ihn zur Einführung in die große Welt nicht gleich an den Kaiserhof geführt, sondern zuerst an einen kleineren Fürstenhof, wie z.B. im Puppenspiel in Parma, wo es ihm nach und nach gelungen ist, Faust nicht nur wieder zu interessieren und zu fesseln, sondern auch ihn sich selbst von dem Zaubern, das er nun erlernt, bezaubern und bestricken zu lassen. Wenn es nun soweit ist, daß Mephistopheles sich entschließt, den so vorbereiteten und angelernten Faust am Kaiserhof einzuführen, wählt er als für seine Absichten besonders geeignet die Zeit der ausgelassenen Fastnachtsfeier, und es ist selbstverständlich, daß man erwartet, die beiden Zaubere

werden sich zur Legitimierung ihrer Künste in irgendeiner überraschenden Weise an der festlichen Mummenschanz beteiligen, die vom Hof für den Abend geplant ist. In allen Hauptpunkten ist diese Beteiligung die Arbeit des Mephistopheles, außer daß das Abschiedsgespräch zwischen Faust als Plutus und dem Knaben Wagenlenker sicher von Faust selber herrührt. Jedenfalls erklärt es sich als Beweis dafür, daß bei aller Erfassung Fausts durch Mephistopheles im Kerne von Fausts Wesen doch der alte Idealist lebendig ist. Wir dürfen uns also nicht wundern, wenn im Verlauf der folgenden Szenen diese seine innerste Natur hie und da in unerwarteter Weise zu Worte und endlich zu seiner Rettung zum Durchbruch kommt. Unklar in ihrer Entstehung bleibt die Gruppe des Kaisers, der als Großer Pan in Begleitung eines wilden Heeres von Gnomen, Faunen, Satyrn, Nymphen und Riesen auftritt, auf dessen Erscheinen der Herold aber ebensowenig vorbereitet ist wie auf den Drachenwagen mit Faust und Mephistopheles. Der Kaiser muß erwartet haben, sich mit seinem wilden Heer unmittelbar an die letzte Gruppe des offiziellen Maskenzugs anzuschließen. Aber unerwartet schiebt Mephistopheles den von Plutus und dem Knaben Wagenlenker geleiteten Drachenwagen dazwischen und bewirkt es so, daß beim Auftreten der Pangruppe die vom Wagen gehobene Kiste voller Gold und Kleinodien, an der sich das Kernstück des Flammengaukelspiels abspielen soll, schon vor Fausts Füßen steht, während dieser, den Knaben Wagenlenker entlassend, mit den Worten *Nun ist es Zeit, die Schätze zu entfesseln* das geplante Zauberprogramm beginnt. In seinen Händen gewinnen auch des Herolds Stab und Rute magische Kräfte. Ein Schlag mit der Rute öffnet Schlösser und Deckel der Kiste und bringt die Schätze in der Kiste zum Glühen und Sieden und Wallen. Die sich neugierig herandrängende Menge der Zuschauer scheucht er mit Hilfe des Heroldstabs zurück, den er in das glühende Metall taucht.

Ich tauch' ihn rasch in Sud und Glut. —
Nun, Masken, seid auf eurer Hut!
Wie's blitzt und platzt, in Funken sprüht!
. . .
Wer sich zu nah herangedrängt,
Ist unbarmherzig gleich versengt. — (5741 ff.)

Die Menge weicht zurück, aber damit nicht zufrieden, fährt Faust fort:

Doch solcher Ordnung Unterpfand
Zieh' ich ein unsichtbares Band.

Mit dem glühenden Stab in der Hand beschreibt er einen magischen unüberschreitbaren Kreis. Als dann der Kaiser als Pan herankommt, rühmt sich Faust:

Ich weiß recht gut, was nicht ein jeder weiß,
Und öffne schuldig diesen engen Kreis.

Die Gnomen führen den Pan an die Kiste mit dem siedenden Gold heran, und wieder weiß Faust im Voraus, was geschehen wird, und sagt zum Herold:

Nun wird sich gleich ein Greulichstes eräugnen,
Hartnäckig wird es Welt und Nachwelt leugnen:
Du schreib es treulich in dein Protokoll. (5917ff.)

Ich habe nicht vor, die sich nun rasch folgenden Vorgänge durch Zitate zu belegen, und habe auch die angeführten Stellen nur zitiert, um darauf hinzuweisen, mit welcher an Selbstbewunderung grenzenden Hingabe Faust die Rolle des großen Magiers spielt, seine Befehle erteilt und sich an ihrer unverzüglichen Erfüllung ergötzt und berauscht. Das aber ist wichtig, denn es verrät uns, wie hemmungslos Faust sich hat von Mephistopheles erfassen lassen und in wie engem Einverständnis sie beide Hand in Hand um die Verwirklichung des von Mephistopheles aufgestellten Programms bemüht sind. Erwähnen möchte ich hier nur noch die Worte, mit denen Faust seine beschwörende Bekämpfung des flammenden Gewühls beschließt:

Drohen Geister, uns zu schädigen,
Soll sich die Magie betätigen

und auf die ich später, bei Fausts letzten Worten nach seiner Rückkehr aus dem Reich der Mütter, zurückkommen möchte. An dieser Stelle erklingt mir aus ihnen die erschreckende Gefühls- und Gedankenverwirrung, die in ihm Platz ergriffen hat, als ob die Beherrschung böser Geister durch mephistophelische Magie ein Ersatz sein könnte für den einst ersehnten Verkehr mit der Welt der Geister auf Grund einer magisch gesteigerten Kraft seiner eigenen Seele. Davon, daß der Kaiser, ohne zu wissen was er tat, noch am Abend ein Edikt unterschrieben hat, das die unbegrenzte Ausgabe von Papiergeld sanktioniert, erfahren wir erst am nächsten Morgen in der Szene im Lustgarten. Jetzt jedenfalls, wenn nicht auch schon am Abend vorher, ist Faust gründlich im Bilde über den gegen den Kaiser geplanten und nun ins Werk gesetzten Betrug. Ja, er hat eben und zugleich mit dem Kaiser den Bericht des Marschalls gehört, aus dem sich ergibt, in welch leichtsinniger und verschwenderischer Art die gegen gutes Geld eingewechselten Papiergulden vergeudet werden. Trotzdem enthalten die Worte, die er daraufhin direkt an den Kaiser richtet (*Das Übermaß der Schätze* . . . 6111ff.), nicht eine Spur von Warnung oder eines Hinweises auf hohe Ziele und Aufgaben. Sie betonen ausschließlich die Unerschöpflichkeit der neuen Reichtumsquelle und verstärken so nur die von Mephistopheles angestrebte Verblendung des Kaisers. Gewiß, Faust beklagt es, daß die vergrabenen Schätze *ungenutzt* im Boden liegen; gegen die Benutzung jedoch, die ihnen nun tatsächlich zuteil wird, hat er nicht das Geringste einzuwenden. Von einer Besinnung oder Ernüchterung seinerseits fehlt jede Spur. Die ungestört enge Verbrüderung von Faust und Mephistopheles betont der Dichter symbolisch besonders deutlich

dadurch, daß er beide nebeneinander und in annähernd gleicher Kleidung vor dem Kaiser knien läßt, um ihn um Verzeihung zu bitten für die Vorgänge des Abends. Es ist Faust, der für beide das Wort ergreift: *Verzeihst du, Herr, das Flammengaukelspiel?* Der wegen des vermuteten Mißbrauchs seines Namens zuerst erzürnte Kaiser ist leicht besänftigt und bald erfreut, als er erfährt, die Zettel würden überall als gutes Geld angenommen. Die Szene, wie übrigens mehr oder minder sämtliche Kaiserhofszenen, ist voll von Spott, Ironie und Satire.

Man fühlt deutlich, wie wenig inneren Anteil der Dichter selber am Tun und Geschick seines Helden nimmt. Selbst eine vorübergehende Identifizierung des Dichters mit seinem Helden findet sich höchstens in dem Abschiedsgespräch mit dem Knaben Wagenlenker. Das Einzige, was sich außerdem in dieser Hinsicht findet und nicht unerwähnt bleiben sollte, sind die vier Zeilen, die während des Flammengaukelspiels gesprochen werden, und die Goethe unmöglich ohne innigste Anteilnahme kann geschrieben haben:

O Jugend, Jugend, wirst du nie
Der Freude reines Maß bezirken?
O Hoheit, Hoheit, wirst du nie
Vernünftig wie allmächtig wirken? (5958 ff.)

Goethe muß bei ihrer Niederschrift an seine ersten Weimarer Jahre, an den jungen Karl August und *Ilmenau* gedacht haben, und es muß ihm schmerzlich gewesen sein, diese einzige, sich direkt an den Kaiser wendende schöne Mahnung nicht Faust auf die Lippen legen zu können, sondern sie dem trefflichen Herold zuweisen zu müssen.

Fassen wir das Ergebnis unserer Analyse der ersten drei Kaiserhofszenen zusammen, so springt in die Augen, daß Mephistopheles alle Ursache hat, mit dem Erfolg seiner Bemühungen mehr als zufrieden zu sein, sowohl was die Verführung des Kaisers und seines Staatsrats als auch die Erfassung und Bestrickung Fausts betrifft. Der Kaiser ernennt sie beide gemeinsam zu Kustoden der im Boden vergrabenen Schätze, und Schatz- und Heermeister freuen sich schon auf ihre neuen Kollegen. Die von Mephistopheles für Faust erstrebte einflußreiche Stellung am Kaiserhof ist gesichert.

II.

Wie die ersten drei der sechs Kaiserhofszenen, so bilden auch die letzten drei — *Finstere Galerie, Hellerleuchtete Säle* und *Rittersaal* — eine feste Einheit, soweit das Verhältnis von Faust und Mephistopheles in Frage kommt, und allein auf die Erläuterung dieses Problems kommt es mir in dieser Untersuchung an. In der ersten Hälfte des Aktes handelte es sich um den Papiergeldschwindel und die dafür nötige Betörung des Kaisers, für die die Hauptrolle Faust zufiel,

während die eigentliche Leitung des Ganzen hinter den Kulissen von Mephistopheles ausging. In der zweiten Hälfte dreht es sich um die Verführung Fausts zum Einbruch in das Reich der Mütter und zum Diebstahl ihres glühenden Dreifußes, ohne den Mephistopheles vorgibt, das Verlangen des Kaisers nach der Erscheinung von Helena und Paris nicht erfüllen zu können, und um die so zu Wege gebrachte Beschwörung und deren Einwirkung auf Faust. Wiederum, wie in der ersten Hälfte, steht auch hier Mephistopheles, ob auf der Bühne oder nicht, im Mittelpunkt alles Geschehens als derjenige, der alles plant, ermöglicht, leitet. Er ist durchaus in seinem Element und bleibt dabei seiner Selbstdefinition im Studierzimmer im ersten Teil der Dichtung durchaus treu:

So ist denn alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element.

Das Ziel, das Mephistopheles auch hier im Auge hat und auf das er hinarbeitet, bleibt das gleiche wie in der ersten Hälfte. Der Kaiser soll durch die Art und Weise, wie Faust imstande ist, Paris und Helena *in deutlichen Gestalten* ihm vorzuführen, eine noch höhere Überzeugung von den großartigen Leistungen seines Hofmagiers gewinnen. Faust soll durch eben diese Leistungen, die er zum Teil selbst erkämpfen muß, in seinem Glauben an seine eigene und des Mephistopheles Wunderkraft bestärkt und so umso fester mit diesem verkettet werden. Zugleich aber soll gegen das Reich der Mütter, für das Mephisto doch nur von tödlichem Haß erfüllt sein kann, durch den Raub ihres Dreifußes ein verderblicher Schlag geführt werden. Jeder Anerkennung, ja selbst jeder auch nur andeutenden Erwähnung solcher mephistophelischen Motive steht aber, soweit ich zu sehen vermag, fast überall die geradezu rhapsodistische Bewunderung des Goetheschen Mütter-Mythus im Wege, die den Eindruck erweckt, als ob die Szenen *Finstere Galerie* und *Rittersaal* nur geschaffen worden seien, um uns in die Geheimnisse dieses Mythus einzuführen. Im Gegensatz dazu scheint es mir viel wahrscheinlicher, daß Goethe den Mythus, den er erst ganz spät beim Abschluß des ersten Aktes im Winter 1829/30 schuf, ad hoc erfand, um so einen dichterisch tragbaren Übergang zu gewinnen, von dem doch halb mephistophelischen Helena-Erlebnis am Kaiserhof zu dem leidenschaftlichen Suchen Fausts nach der im Hades weilenden Helena der klassischen Walpurgisnacht. Einer rein mephistophelischen Helena hätte er eine solche Wirkung kaum zuschreiben wollen. Ich habe diese letzten zwei Sätze fast wider meinen Willen geschrieben, denn ich hatte mir vorgenommen, mich in keiner Weise in die Kontroverse über Wert und Bedeutung des Mythus von den Müttern einzumischen, und will das mit dem Gesagten im Grunde auch nicht getan haben. Umso enger will ich mich in meiner Interpretation der beiden Szenen an den Wortlaut der Dichtung halten, was die Mütter-Rhapsoden natürlich nicht nötig haben. Wenn ich mich so von der Gruppe der restlosen Bewunderer absondere,

so bleibe ich dabei doch denkbar weit entfernt von den grundsätzlichen Pessimisten, die in dem Mythus von den Müttern, wenn nicht gar im ganzen ersten Akt, nur aristophanischen Spott gelten lassen wollen. Die von ihnen hervorgehobenen stilistischen Inkongruenzen zwischen hohem Pathos und trivialen Wendungen beweisen mir nur die widerspruchsvollen Antriebe, von denen Mephistopheles bei seinen Schilderungen beherrscht ist. Einerseits ist er im Gedanken an die teuflische Gewalttat, die er im Sinn hat, von ebenso verständnisloser wie feindseliger Gegnerschaft erfüllt, andrerseits liegt ihm daran, Faust von der Höhe und Bedeutung des ihm zugedachten ungeheuren Unternehmens zu überzeugen. So aufgefaßt, verlieren die unleugbaren Inkongruenzen und Widersprüche nicht nur alles Befremdende, sondern sie dienen geradezu als Beleg dafür, daß der Dichter die Szene in der finsteren Galerie mit größerer Sorgfalt geschaffen hat als die meisten anderen Kaiserhofszenen.

Das interessanteste Beispiel solcher meinem Gefühl nach beabsichtigten Inkongruenzen sind die Worte des Mephistopheles, in denen er Faust mitteilt, wie dieser beim Schein des glühenden Dreifußes die Mütter sehen wird:

> *Die einen sitzen, andre stehn und gehn,*
> *Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,*
> *Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung.* (6286 ff.)

Bei seiner ersten Erwähnung der Mütter hatte er sie großartig eingeführt: *Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit.* Dazu passen schlecht die trivialen Wendungen, die er nun gebraucht. Es ist, als ob er über seine Unvorsichtigkeit erschrickt, wenn er mitten in der Zeile den Ton wechselt und, um sein Versehen so rasch wie möglich wieder gutzumachen, mit den nach Form und Inhalt bedeutsamsten Worten fortfährt, die er überhaupt über die Mütter zu sagen weiß. Der Dichter macht dabei eine Anleihe bei *Eins und Alles* (1821):

> *Und umzuschaffen das Geschaffne,*
> *Damit sich's nicht zum Starren waffne,*
> *Wirkt ewiges, lebendiges Tun.*

Zu diesem ewigen lebendigen Tun gehört auch das Tun der Mütter, und man fühlt, wie an dieser Stelle des Dichters eigene Gedanken über sein Reich der Mütter zum Ausdruck kommen und so den Worten des Mephistopheles eine Zuverlässigkeit verleihen, die sie sonst nicht besitzen würden. Authentisch im Sinn der Dichtung, weil in ihrem weiteren Verlauf als stichhaltig erwiesen, ist nur, was Mephistopheles über den Weg zu den Müttern und seine Schrecken und Gefahren und über den zu erbeutenden Dreifuß zu sagen hat. Alles übrige, was er über Wesen und Tun der Mütter vorbringt, wenig und widerspruchsvoll wie es ist, ist zumindest dem Verdacht ausgesetzt, als mephistophelische Einbläserei gemeint zu sein. Wenn das Ganze einer der *sehr ernsten Scherze* ist, von denen Goethe noch im letzten hochbedeutsamen Brief seines Lebens an Wilhelm

von Humboldt wenige Tage vor seinem Tode spricht, so ist das der ernste Teil des Scherzes. Was aber darüber hinaus Mephistopheles weiter vorzubringen hat, erst im weiteren Verlauf des Gesprächs in der finsteren Galerie und später im Rittersaal aus dem Souffleurkasten, ist doch wohl, eins wie das andere, Einbläserei, denn er begründet ja seinen als Souffleur zu erwartenden Erfolg damit, daß Einbläserei des Teufels Redekunst sei, und diese Kunst der Rede läßt Goethe ihn am Kaiserhof meisterhaft ausüben.

Hiermit wende ich mich einer laufenden Erläuterung der letzten drei Szenen am Kaiserhof, zuerst also dem Gespräch in der finsteren Galerie, zu. Nach den ersten oberflächlichen Plänkeleien, in denen Faust dem Mephistopheles seine Sperrigkeit und dieser jenem seinen Leichtsinn vorwirft, zeigen sich sehr bald Anzeichen ernsterer Gegensätze. Hierzu rechne ich das zweimalige Schaudern und Erschrecken Fausts bei der Erwähnung der Mütter. Sie bedeuten mir eine dunkel warnende Stimme seines besseren Selbst. Er hat zunächst keine Idee von dem, was Mephistopheles vorhat, ahnt aber nichts Gutes (*daß ich ... dir die Kastanien aus den Gluten kratze*) und schreckt instinktiv zurück vor dem bloßen Gedanken einer Berührung von Mütterlichem und Mephistophelischem. Des Mephistopheles großartige Schilderung einer ewig leeren Ferne, durch die er werde vorzudringen haben, lockt ihn eher, als daß sie ihn schreckt. Da, wo Mephistopheles nichts sieht, meint er, dürfte für ihn manches zu sehen sein, und er entgegnet teils im Ernst teils im Trotz: *In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden* (6256). Mephistopheles, dem eine solche Wendung des Gesprächs höchst ungelegen kommt, pariert rasch mit den Worten:

Ich rühme dich, eh' du dich von mir trennst,
Und sehe wohl, daß du den Teufel kennst;
Hier diesen Schlüssel nimm ...
Folg' ihm hinab, er führt dich zu den Müttern.

Diese zweite Erwähnung der Mütter löst Fausts zweites Aufschrecken aus, das Mephistopheles verständnislos bespöttelt:

Bist du beschränkt, daß neues Wort dich stört?
Willst du nur hören, was du schon gehört?
Dich störe nichts, wie es auch weiter klinge ... (6267 ff.)

Wieder, wie vorher in der Gegenüberstellung von *Nichts* und *All* läßt sich Faust zu einer überbetonten, aber sicher aus der innersten Tiefe seines wahren Selbst empört aufquellenden Entgegnung vom *Schaudern* als *der Menschheit bestem Teil* hinreißen, und wieder weicht Mephistopheles aus: *Versinke denn! ...*

Ergetze dich am längst nicht mehr Vorhandnen;
Wie Wolkenzüge schlingt sich das Getreibe,
Den Schlüssel schwinge, halte sie vom Leibe! (6278 ff.)

Mit diesen Worten hat er Faust wieder beim Schlüssel und, wie wir gleich sehen werden, beim Dreifuß; auf die beiden aber kommt es in Wirklichkeit vor allem an. Diesmal geht Faust hemmungslos mit. Die Bühnenanweisung nennt die Antwort Fausts ausdrücklich *begeistert*:

Wohl! fest ihn fassend fühl' ich neue Stärke,
Die Brust erweitert, hin zum großen Werke. (6281f.)

Als er dies *begeistert* ausruft, hat er noch keine Ahnung, worin das ihm bevorstehende große Werk bestehen soll. Alles, was er bei den Worten im Sinn haben kann, ist das allerdings ungeheure Unternehmen, ins Reich der Mütter vorzudringen. Mephistopheles hat in seiner Schilderung des Wegs dahin, der keiner ist, so eindringlich das Gefahrvolle, Geheimnisvolle und Unerhörte des Unterfangens geschildert, daß Faust sich davon hat ebenso beeinflussen lassen wie in der ersten Hälfte des Aktes von den Wundern des Zauberns. Von hier an hat Mephistopheles leichtes Spiel. Von Bedenklichkeiten oder Einwänden seitens Faust ist nun nicht mehr die Rede. Seine letzte Frage: *Und nun was jetzt?* läßt eher auf Ungeduld schließen, mit dem Antritt der Reise nicht länger zu zögern. Jedenfalls hat Mephistopheles die Enthüllung seiner eigentlichen Absichten solange hinausgeschoben, bis er glaubt, mit leidlicher Sicherheit gestehen zu können, daß es sich um einen rohen Diebstahl handelt, den Faust an dem Dreifuß der Mütter begehen soll. Zuerst versichert er Faust, daß die Mütter ihn nicht sehen werden. Dann aber betont er die große Gefahr, von der er annimmt, daß sie Faust eher anziehn als abschrecken wird, die aber zugleich der Nichtswürdigkeit einen Anschein von Größe geben soll.

Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur.
Da faß' ein Herz, denn die Gefahr ist groß,
Und gehe grad' auf jenen Dreifuß los,
Berühr' ihn mit dem Schlüssel! (6290ff.)

Der Bühnenanweisung zufolge macht Faust hier eine *entschieden gebietende Attitüde* mit dem Schlüssel, als wollte er Mephistopheles vergewissern, wie genau und energisch er seinen Anweisungen nachzukommen gedenke. Auf Grund einer zweiten und ganz unnötigen, weil selbstverständlichen Bühnenanweisung *(ihn betrachtend)* fährt Mephistopheles fort: *So ist's recht!*, und streng genommen folgen erst jetzt die vollen Einblick in die Absichten des Mephistopheles gewährenden Worte:

Er schließt sich an, er folgt als treuer Knecht; . . .
Und eh' sie's merken, bist mit ihm zurück . . .
Der erste, der sich jener Tat erdreistet;
Sie ist getan, und du hast es geleistet (6294ff.)

so daß Faust jeden Skrupel, der etwa in ihm aufsteigen könnte, überhören müßte. Ich lese die auffallende Bühnenanweisung *ihn betrachtend* im Sinn von sich an ihm weidend oder mindestens etwas Ähnlichem. Wenn daher Mephistopheles nach Fausts Verschwinden sagt: *Wenn ihm der Schlüssel nur zum besten frommt*, so denkt er vielleicht mehr an sich als an Faust, denn mit dem Schlüssel mag er eine seiner stärksten Kunstquellen aus der Hand gegeben haben.

Ich bin in meiner Analyse des Gesprächs zwischen Faust und Mephistopheles und besonders seiner Schlußpartie mehr ins Einzelne gegangen, als ich beabsichtigt hatte, bin mir aber in steigendem Maße des Unterschiedes bewußt geworden, der zwischen den zerstreuten und wenig zusammenhängenden Äußerungen über Wesen und Tun der Mütter und dem folgerichtig durchgeführten Vorgehen des Mephistopheles gegen Faust besteht. Es hat sich dabei in mir ein Gefühl entwickelt dafür, was beim Schaffen der Szene dem Dichter Haupt- und was Nebensache, was Zweck und was nur Mittel zum Zweck gewesen sein dürfte. Jedenfalls tritt Faust das ungeheure Unterfangen nicht nur furchtlos, sondern sogar in einem an tollkühne Unbesonnenheit grenzenden Wagemut an, zugleich aber auch in vollster Übereinstimmung mit Mephistopheles und in fraglosem Verlaß auf dessen Anweisungen. Alle Bedenklichkeiten sind verschwunden, und wenn möglich mehr noch als beim Flammengaukelspiel der ersten Hälfte arbeiten die beiden Hand in Hand. In interessanter Weise findet dies Verhältnis seine ausdrückliche Bestätigung in der folgenden Szene *Hellerleuchtete Säle*, die in ihrer humoristisch-satirischen Oberflächlichkeit eigentlich mit unserem Problem nichts zu tun hat. Bedrängt, Auskunft zu geben, wie es denn um die in Aussicht gestellte Geistererscheinung stehe, antwortet Mephistopheles:

Ist mein Kumpan doch deshalb weggegangen;
Er weiß schon, wie es anzufangen . . . (6311f.)

Mit dem ungewöhnlichen Wort (Fischers „Goethe-Wortschatz" bucht *Kumpan* nicht) betont er eine familiäre Brüderschaft, von der sich sonst nirgend in der Dichtung auch nur eine andeutende Spur findet. Umso mehr drängt sich uns die Frage auf, ob und welche Veränderung in dem engen Verhältnis der beiden durch Fausts Gang zu den Müttern verursacht wird.

Jedenfalls ist mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß die Dichtung selber, sowohl dem Wortlaut wie den Geschehnissen auf der Bühne nach, nicht den geringsten Anhalt bietet für die Annahme irgendwelcher Sinnesänderung Fausts bei seiner Rückkehr aus dem Reich der Mütter. Seine seelische Verfassung ist genau die gleiche wie bei seiner Ausreise: begeisterte Ergriffenheit, aber durchaus im Banne und engsten Einverständnis mit Mephistopheles und dessen Anweisungen. Es ist das vielleicht nicht so verwunderlich, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Gewiß muß das erfolgreiche Bestehen des unerhörten Unternehmens sein Selbstvertrauen und Persönlichkeitsgefühl gestärkt haben,

zugleich aber auch seine hohe Meinung vom Wissen und Können des Mephistopheles und von dem, was Zauberei zu leisten vermag. Denn nicht nur ist alles, was Mephistopheles vorausgesagt hatte, eingetroffen, sondern auch Schlüssel und Dreifuß haben ihre magischen Kräfte glänzend bewiesen. Faust erscheint also zunächst noch ganz an Mephistopheles verfallen. Es ist, als ob dem Dichter an einer symbolischen, sichtbaren Verdeutlichung dieser Tatsache hier bei Fausts Rückkehr ebensoviel gelegen gewesen sei, wie vorher nach dem Flammengaukelspiel. Dem dortigen gemeinsamen Knien der beiden Magier vor dem Kaiser im Lustgarten entspricht hier mit vielleicht noch größerer Deutlichkeit die Zusammengehörigkeit der beiden Magier mit Mephistopheles als Souffleur im Kasten und Faust als Schauspieler auf der Bühne, was eindeutig klarmacht, daß die den ersten beschwörenden Worten Fausts vorangestellte Bühnenanweisung *(großartig)* durchaus in schauspielerndem und prahlerischem Sinn verstanden sein will. Doch verfolgen wir zunächst den genauen Verlauf des Geschehens auf der Bühne.

Die ersten Angaben über Fausts Rückkehr mit dem erbeuteten Dreifuß verdanken wir dem von Mephistopheles sogleich ins Tau genommenen Astrologen. Aus dem Souffleurkasten läßt sich Mephistopheles vernehmen:

> *Du kennst den Takt, in dem die Sterne gehn,*
> *Und wirst mein Flüstern meisterlich verstehn.* (6401 f.)

Wir erfahren, daß Faust gefolgt vom Dreifuß *aus hohler Gruft* herauf kommt und das Proszenium besteigt. Der Kaiser mit den Herren und Damen seines Hofes hat in den ersten Reihen des gedrängt vollen Saales Platz genommen, und Mephistopheles bietet seine höchsten Zauberkünste auf, die Szene so großartig wie möglich zu gestalten. Teppiche rollen zurück, Wände spalten sich, und als Hintergrund für das zu erwartende Schauspiel baut sich ein antiker Tempelbau auf. Mit dem Schauspiel für die Augen nicht zufrieden, läßt Mephistopheles die sich gestaltende Architektur und die sich bald verbreitenden, hin- und herwogenden Weihrauchnebel melodisch erklingen: *Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.* Der am Dreifuß hantierende Faust wird vom Astrologen geschildert:

> *Im Priesterkleid, bekränzt, ein Wundermann,*
> *Der nun vollbringt, was er getrost begann. . . .*
> *Er rüstet sich, das hohe Werk zu segnen;*
> *Es kann fortan nur Glückliches begegnen.* (6421 ff.)

Priestermantel und Kranz im Haar muß Mephistopheles dem Faust bei seinem Auftauchen aus *hohler Gruft* rasch angezaubert haben, denn bei seinem Aufbruch in der finstern Galerie hat er die sicher nicht angehabt. Wenn dann Faust mit den Worten *In eurem Namen, Mütter,* die Beschwörung beginnt, so erscheint daraufhin zunächst nur Paris, und die Hofleute ergehen sich in ihren Glossen

über ihn. Die Beschwörung muß aber beiden, *Held und Heldin*, gegolten haben, denn, ohne daß Faust weiter ein Wort sagt, heißt es später: *Helena hervortretend.* Nach ein paar kurzen Bemerkungen seitens Mephistopheles und des Astrologen bricht Faust aus in seine begeisterte Huldigung Helenas, dies aber nicht *großartig*, sondern in echt faustischer Ergriffenheit und Hingerissenheit:

Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle reichlichstens ergossen?
Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn. (6487 ff.)

Mit jedem Worte Fausts wird es klarer, daß seine mephistophelische Besessenheit wie Zunder von ihm abfällt und er wieder zu sich selbst kommt, und uns an sein einstiges ebenso erfolgloses Ringen mit dem Erdgeist erinnert. Mephistopheles ist nicht gewillt, sein Spiel schon für verloren aufzugeben und warnt: *So faßt Euch doch und fallt nicht aus der Rolle*, und als Faust über den Kuß, den Helena dem schlafenden Paris gibt, in Verzweiflung gerät, mahnt er: *Laß das Gespenst doch machen, was es will.* Endlich aber schleudert er ihm die nackte Wahrheit ins Gesicht: *Machst du's doch selbst, das Fratzengeisterspiel!* Dieser Faust aber hat kein Ohr mehr für Mephistopheles und seine Welt. Als Paris Helena ergreift, als ob er sie entführen wollte, versucht Faust, ihn durch Drohungen und mit Gewalt davon abzuhalten. Im Ringen mit ihm berührt er ihn mit dem Schlüssel, den er noch in der Hand hält, und der Gang zu den Müttern, der mit der theatralischen Versenkung auf offener Bühne begonnen hatte, endet mit dem Knalleffekt einer regelrechten Explosion, die den bewußtlosen Faust zu Boden wirft. Keine sehr würdige Umrahmung für den selbsterfundenen Mythus, wenn er wichtige Lieblingsideen des Dichters tiefsinnig versinnbildlichen und uns vermitteln soll, dagegen durchaus angebracht, wenn nicht geradezu bezeichnend, falls es sich nur um einen sehr ernsten Scherz handelt als dramatischen Notbehelf, um den Übergang vom Schluß des Kaiserhof-Erlebnisses zu Fausts Wiederauftreten auf den pharsalischen Feldern der Klassischen Walpurgisnacht verständlich zu machen. Der prächtige kleine Homunkulus, der für die Verzahnung der ersten beiden Akte des zweiten Teils die andere wichtige Rolle spielt, gehört ja ebenfalls und zwar als schönster zu den *sehr ernsten Scherzen*, zu denen ich auch die Mütter rechne. Schlaf und Traum in seinem alten Studierzimmer haben dann genügt, Fausts halb mephistophelisches Helena-Erlebnis von den ihm anhaftenden Schlacken und Überspanntheiten zu reinigen, zugleich aber in seiner wahren Helena-Ergriffenheit zu adeln und zu vertiefen.

Ich bin hiermit am Ende meiner Betrachtungen über das Verhältnis von Faust und Mephistopheles am Kaiserhof angelangt. Ehe ich aber ganz abbreche, möchte ich noch ein paar weitere Beobachtungen vorlegen, die zum größten Teil dem weiteren Verlauf der Dichtung entnommen sind, aber gerade deshalb zur Bestätigung der von mir vertretenen Gesichtspunkte dienen können.

III.

Beim Abschluß meiner Bemerkungen zum Flammengaukelspiel habe ich die letzten Verse Fausts zitiert, mit denen die Szene schließt:

> *Drohen Geister, uns zu schädigen,*
> *Soll sich die Magie betätigen* (5985f.)

und gesagt, daß ich auf sie später beim Schluß des Ganzen zurückzukommen gedenke. Was ich dabei im Sinn hatte, sind die entsprechenden Verse Fausts am Schluß des ganzen Aktes:

> *Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,*
> *Das Doppelreich, das große, sich bereiten.* (6554f.)

In beiden Fällen handelt es sich um Verkehr mit der Geisterwelt, also des frühen Faust Lieblingsgedanken und -wunsch, der sich immer und immer wieder bei ihm geltend gemacht hat: nicht weniger als dreimal im Eingangsmonolog; als *der Menschheit Krone* in der Paktszene; und in der Eingangsszene zum zweiten Teil als Streben *zum höchsten Dasein* und *höchsten Wunsch*. Aber welch schneidender Kontrast zwischen dem Sinn der beiden aus dem Kaiserhof zitierten Zeilenpaare! Im ersten Falle sucht ein verblendeter Faust Ersatz für einen freien Verkehr mit der Geisterwelt finden zu können in einer Beherrschung der Geister durch mephistophelischen Zauber, in den späteren Versen dagegen feiert ein wieder zu seinem eignen alten Selbst zurückgefundener Faust die Erfüllung seines höchsten Wunsches in der erhofften Vereinigung mit Helena:

> *So fern sie war, wie kann sie näher sein!*
> *Ich rette sie, und sie ist doppelt mein.*
> *Gewagt! Ihr Mütter! Mütter! müßt's gewähren!*
> *Wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren.* (6556ff.)

Mit diesen ebenso hinreißend wie letzten Endes ironisch wirkenden Worten schließen Fausts Erlebnisse am Kaiserhof. Wie Faust selber, abgesehen von dem Helena-Erlebnis, in späteren Jahren von seinen Erfahrungen am Kaiserhof denkt und urteilt, erfahren wir im vierten Akt. Wenn Mephistopheles da den Vorschlag macht, sie sollten für die bevorstehende Schlacht sich auf die Seite des Kaisers stellen und so diesem zum Sieg und Faust zur Belehnung mit dem Strand verhelfen, so erwidert Faust:

> *Was kann da zu erwarten sein?*
> *Trug! Zauberblendwerk! Hohler Schein.* (10299f.)

Das heißt doch, was anders wirst du da leisten können, als was du am Kaiserhof fertiggebracht hast? Solcher Bemerkungen, die auf die Ereignisse am Kaiserhof

Bezug nehmen, finden sich mehrere im vierten Akt, in der Szene im Hochgebirge. So sagt Faust vom Kaiser: *Er jammert mich; er war so gut und offen* (10291), und Mephistopheles:

> *Du kennst ihn ja. Als wir ihn unterhielten,*
> *Ihm falschen Reichtum in die Hände spielten,*
> *Da war die ganze Welt ihm feil.* (10244ff.)

Weit wichtiger als solche vereinzelten Äußerungen ist jedoch die entmutigende Gesamtwirkung, die das endgültige Scheitern seiner weitausgreifenden Pläne augenscheinlich auf Mephistopheles ausgeübt hat. Dem, was er nun im vierten Akt vorzuschlagen hat, fehlt jede Zuversicht. Es ist, als ob er selber nicht recht an das glaubte, wofür er Faust zu gewinnen versucht, und dessen schnöde wegwerfende Ablehnungen nimmt er hin, als ob er nichts andres erwartet hätte. Er hat am Kaiserhof die höchsten und großartigsten seiner Zauberkünste spielen lassen und muß ja sowohl im Lustgarten wie in der finsteren Galerie im Vorgefühl seines Erfolges schon triumphiert haben. Umso mehr aber muß der unerwartete Umschlag von so gut wie sicherem Gelingen in ein aussichtsloses Scheitern ihn haben ahnen lassen, er werde mit diesem Faust seine Wette mit dem Herrn nie gewinnen können. Alle weiteren Bemühungen deshalb aber ganz einzustellen, dazu ist er nicht bereit. Schließlich ist er ja vertragsmäßig gebunden:

> *Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,*
> *Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn . . .* (1656f.)

Durch Fausts Helena-Erlebnis, mit dem seine mephistophelische Erfassung am Kaiserhof ihren Rettung verheißenden Abschluß findet, ist der erste Akt eng und organisch mit dem zweiten und so indirekt auch mit dem dritten verbunden. Darüber hinaus aber bleiben die Akte II und III dem uns hier beschäftigenden Problem durchaus fern. Erst im vierten Akt in der Szene im Hochgebirge versucht Mephistopheles wieder Anschluß an Faust zu finden. Sein Verhalten dabei zeigt deutlich, daß ihm an der Wiederanknüpfung seines Dienstverhältnisses zu Faust gelegen ist, aber auch nicht minder deutlich, daß er keinen Plan im Auge hat und im Grunde nicht recht aus noch ein weiß. Er fragt Faust, ob er nicht ein Gelüst nach etwas hätte, wozu er ihm verhelfen könnte. Als dieser antwortet: *Ein Großes zog mich an. Errate!* (10134), sagt Mephistopheles: *Das ist bald getan*, und er entwirft ihm ein verlockendes Bild eines schwelgerisch-ausschweifenden Hoflebens im Stil des Paris und Versailles Ludwigs des Fünfzehnten, das Faust verächtlich zurückweist mit den Worten: *Schlecht und modern! Sardanapal!* Das Große, das Faust bei seinen Worten im Sinn hatte, war aber etwas Grundverschiedenes. Auf des Mephistopheles wiederholtes Fragen, Drängen und Tasten hin klärt ihn Faust zuletzt auf und schildert ihm ausführlich seinen Plan der Bekämpfung von Ebbe und Flut und des Gewinnens neuer, weiter Gebiete fruchtbaren Landes, wozu er *Kraft zu kühnem Fleiß* fühlt. Der so zum Ausdruck

kommende diametrale Gegensatz im Denken der beiden, der allerdings auch schon ihr vorhergehendes geologisches Gespräch beherrschte, soll uns sofort klarmachen, daß von einem mephistophelischen Führen, Verführen und Erfassen jetzt keine Rede mehr sein kann. Als Faust nun seinen Plan im Einzelnen entwickelt und mit den Worten schließt: *Dies ist mein Wunsch, den wage zu befördern!*, ist Mephistopheles auch dazu sofort bereit. Der Kaiser steht zur Zeit im Krieg mit einem mächtigen Rebellenheer und zieht sich zu einer vielleicht letzten Entscheidungsschlacht in eben die Gegend zurück, in der sich Faust und Mephistopheles im Vorgebirge befinden. Mephistopheles macht den Vorschlag, sie sollten sich auf die Seite des Kaisers stellen und ihm so zum Sieg verhelfen. Faust ist zunächst argwöhnisch und antwortet mit den oben zitierten Worten:

Was kann da zu erwarten sein?
Trug! Zauberblendwerk! Hohler Schein. (10299f.)

Mephistopheles läßt sich aber so leicht nicht abweisen. Er führt aus:

Erhalten wir dem Kaiser Thron und Lande,
So kniest du nieder und empfängst
Die Lehn vom grenzenlosen Strande.

Den ihm von Mephistopheles in Aussicht gestellten Oberbefehl weist Faust entschieden zurück, indem er sagt:

Das wäre mir die rechte Höhe,
Da zu befehlen, wo ich nichts verstehe!

Die Aussicht dagegen, auf diese Weise der Verwirklichung seines eigenen Planes näher zu kommen, macht Eindruck auf Faust, und er läßt es geschehen, daß man ihm einen Harnisch anlegt, so daß er dem Kaiser, in dessen Gesellschaft er sich nun befindet, als der Herr der beiden erscheinen muß. Mephistopheles, als ob er ihm beweisen wolle, es sei diesmal nicht auf Zauberblendwerk abgesehen, stellt ihm die drei Gewaltigen zur Verfügung, die rohe Gewalt, auf der ja jeder Krieg beruht, aber die in keinem Sinn zauberische Magie verkörpert. Die oben eingangs zitierten Worte, mit denen Petsch von der äußeren und inneren Hilfe spricht, die Mephistopheles und Faust dem Kaiser gebracht hätten und die zu den Geschehnissen des ersten Akts in schreiendem Widerspruch stehen, ließen sich dagegen gut auf den vierten Akt hier anwenden. Zu der äußern Hilfe, die Mephistopheles mit den drei Gewaltigen und später mit den Kriegslisten liefert, fügt Faust Worte ermutigenden Zuspruchs. Er stellt die drei Gewaltigen dem Kaiser vor. Im weiteren Gespräch mit dem im Unglück gereiften und sich läuternden Kaiser sucht Faust mit guten, wohlgemeinten Worten ihn ebenso zu beruhigen wie zu ermutigen und rät ihm endlich, mit dem Befehl zum Angriff nicht länger zu zögern. Mephistopheles hält aber mit den in Aussicht gestellten

Kriegslisten auch jetzt noch zurück. Trotz der Hilfe der drei Gewaltigen scheint die Schlacht so entschieden verloren zu gehen, daß der Kaiser mit seinem Obergeneral sich in sein Zelt zurückzieht. Ehe er das aber tut, überträgt er den Befehl dem Mephistopheles mit den Worten:

Befiehl und such' uns zu befreien!
Geschehe, was geschehen kann. (10705 f.)

Nun erst, durch die letzten Worte des Kaisers geradezu dazu aufgefordert, greift Mephistopheles zu seinen optischen und akustischen Zaubereien, durch die der Gesichts- und Gehörsinn des gegnerischen Heeres so getäuscht und verwirrt werden, daß die drei Gewaltigen leichtes Spiel haben. Der Kaiser gewinnt die Schlacht, und Faust die Belehnung mit dem grenzenlosen Strande. Fragen wir uns nach einer Erklärung für dieses sonderbare Verhalten des Mephistopheles, so müssen wir doch wohl annehmen, der Dichter wolle so möglichst klarmachen, wie sehr Mephistopheles diesmal darauf bedacht sei, sich den Wünschen Fausts anzupassen und jedes eigenwillige Vorgehen zu vermeiden. Deutlicher könnte kaum betont werden, wie das Verhältnis von Herr und Diener im vierten Akt hier in scharfem Gegensatz steht zu dem im ersten Akt. Statt der dort beängstigenden Mephistopheles-Nähe herrscht hier eine ausgesprochene Mephistopheles-Ferne. Magie spielt weiterhin keine Rolle mehr in der Dichtung, soweit sie auf Erden spielt. Selbst in der Schilderung, die Mephistopheles im fünften Akt von den Erfolgen der Flotte im Kapern von Schiffen gibt, fehlt jede Spur von Verlaß auf Magie. *Man hat Gewalt, so hat man Recht* ist die Devise. Das Gleiche gilt von dem Vorgehen gegen Philemon und Baucis. Wenn wir annehmen, Mephistopheles hege vielleicht noch einen Rest von Hoffnung auf den Gewinn seiner Wette, so müßte er glauben, durch unbeschränkte Herrschergewalt als Herrscher über Meer und Land und Volk könnte Faust so erfaßt und berauscht werden, wie es die Magie zu versprechen schien, dann aber doch nicht zu leisten vermochte.

Wenn wir berechtigt sind — und das sind wir doch wohl —, den Hoch- oder Tiefstand, Wert oder Unwert von Fausts Tun und Denken an dem Grad und Umfang seiner jeweiligen Mephistopheles-Ferne oder Mephistopheles-Nähe zu ermessen, dann kann kein Zweifel sein, daß er den sittlich tiefsten Punkt seiner im Verein mit Mephistopheles durchmessenen Lebensbahn während seines Aufenthalts am Kaiserhof erlebt. Zu einer so gründlichen Erfassung durch Mephistopheles, zu einem so rückhaltslosen Eingehen auf dessen Pläne und Absichten hat er sich sonst nirgends, weder vorher noch nachher, hinreißen lassen. Mephistopheles-Nähe ist aber Goethe-Ferne, und das muß der Grund sein, weshalb die Kaiserhofszenen trotz ihrer Weitschweifigkeit auch dichterisch nur ganz selten über oberflächliche Wirkungen hinauskommen und meist auch nur oberflächlich gelesen werden. Dabei fällt noch stark ins Gewicht, daß die im ersten Akt in Frage kommenden Absichten und Pläne des Mephistopheles im höchsten

Grad verbrecherischer und auf Zerstörung gerichteter Art waren. Handelte es sich doch im einen Fall, in der betrügerischen Verblendung des Kaisers, um einen tückischen Angriff gegen die oberste Vertretung von Gesetz und Ordnung in Staat und Reich, und im andern Fall, in dem gewaltsamen Raubzug gegen die Mütter, um einen Anschlag gegen ein für die Gestaltung und Erhaltung des irdischen Daseins unentbehrliches Reich in den innersten Tiefen der Natur. Was sich zur Erklärung, wenn nicht zu einer wenigstens teilweisen Entlastung von Fausts Verhalten im ersten Akt vorbringen läßt, ist etwa dies: In seiner Ergriffenheit und Hingerissenheit durch die ihm zuteil gewordene Zaubergewalt und durch die verlockende Aussicht auf die erfolgreiche Überwindung eines ungeheuren Wagnisses in dem Vordringen zu den Müttern ist sich Faust aller Wahrscheinlichkeit nach der vollen Tragweite der mephistophelischen Pläne und des ihm dabei zugedachten Tuns nie recht bewußt geworden.

Aufnahme und Wirkung von Friedrich Leopold Stolbergs Übertritt zur Katholischen Kirche.

Von

Detlev W. Schumann (Urbana, Illinois).

Es gibt zwei Schillersche Gedichte, die, miteinander verglichen, einen unheimlichen Wandel der seelischen Atmosphäre erkennen lassen. Zuversichtlich und gehalten setzen *Die Künstler* von 1788 ein — schon der ruhige Rhythmus drückt unangefochtene Sicherheit aus:

Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige
Stehst du an des Jahrhunderts Neige,
In edler stolzer Männlichkeit,
Mit aufgeschloßnem Sinn, mit Geistesfülle,
Voll milden Ernsts, in tatenreicher Stille,
Der reifste Sohn der Zeit,
Frei durch Vernunft, stark durch Gesetze,
Durch Sanftmut groß und reich durch Schätze,
Die lange Zeit dein Busen dir verschwieg,
Herr der Natur, die deine Fesseln liebet,
Die deine Kraft in tausend Kämpfen übet
Und prangend unter dir aus der Verwildrung stieg!

Wenig mehr als ein Jahrzehnt vergeht — und wie anders wird die menschliche Situation erlebt! Da beginnt das Gedicht *Der Antritt des neuen Jahrhunderts*:

Edler Freund! Wo öffnet sich dem Frieden,
Wo der Freiheit sich ein Zufluchtsort?
Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden,
Und das neue öffnet sich mit Mord.

Und das Band der Länder ist gehoben,
Und die alten Formen stürzen ein,
Nicht das Weltmeer hemmt des Krieges Toben,
Nicht der Nilgott und der alte Rhein.

Nicht mehr in selbstgenügsamer Gelassenheit steht der Mensch jetzt da — er ist innerlich auf der Flucht, gehetzt, „geworfen“:

Ach umsonst auf allen Länderkarten
Spähst du nach dem seligen Gebiet,
Wo der Freiheit ewig grüner Garten,
Wo der Menschheit schöne Jugend blüht.
. . . . . .

In des Herzens heilig stille Räume
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang:
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang.

In diese selbe Zeitspanne nun fallen die religiösen Kämpfe F. L. Stolbergs, deren letzte Krisis sich bekanntlich im Jahre 1800 mit seiner Konversion zum Katholizismus löst, und zwar in einer das geistige Leben der Nation erschütternden Weise. In späterem Rückblick schreibt Goethe: *Im Öffentlichen machte der Übertritt Stolbergs ... eine unglaubliche Sensation ...*[1]. J. M. Sailer, damals katholischer Theologieprofessor in Landshut, berichtet am 13. September 1800, die Konversion sei *wie in einem Lauffeuer kund* geworden. Und sechs Tage später: alle Zeitungen seien voll davon; auch sein Freund Graf Westerholt schreibe aus Regensburg, daß die Nachricht (wir dürfen wohl annehmen: in den diplomatischen Kreisen des Reichstags) *allgemein ... Sensation mache*[2]. Dazu noch das Zeugnis Friedrich Schlegels: *Der Übertritt Stolberg's war für ganz Deutschland wie ein öffentliches Ereigniß, das Jeden berührte, der an den höheren Fragen in Kirche und Staat irgend einen Antheil nahm*[3].

Wie ist es möglich, daß in solcher Zeit der Wirren ein scheinbar privates Geschehen wie der Konfessionswechsel eines Dichters, und wenn er auch zugleich Reichsgraf war, derartige Beachtung fand? Nun, als privat empfand man es eben gerade nicht (es sei auf das Wort *öffentlich* hingewiesen, das in diesem Zusammenhang von Goethe wie von Schlegel gebraucht wird), vielmehr als durchaus zugehörig zu der allgemeinen Erschütterung. Merkwürdig aber war dies: den Einsturz alter Formen hinzunehmen hatte man sich gewöhnt, und man hatte wohl gerade die Kirche Roms verglichen mit *einer alten Ruine, in die kein neues Leben mehr einziehen kann* (Herder). Hier aber verschrieb sich ein Mann, der im geistigen Leben Deutschlands eine erhebliche Rolle gespielt hatte (eine größere, als uns heute meistens bewußt ist), eben dem, was als veraltet und entleert, als — trotz einiger anachronistischer Reste äußerer und innerer Macht — sterbend und zerfallend angesehen worden war, und nicht nur von Jakobinern und Illuminaten.

Winckelmanns Übertritt (1754) um der Kunst willen — ad maiorem hominis gloriam — war mit Gleichmut hingenommen worden. Auch die Konversionen von Maler Müller (1780) und dem deutsch-dänischen Archäologen Zoëga (1783) — beide fanden in Rom selbst statt — hatten wenig Eindruck gemacht. Aber dies *öffentliche Ereignis* mitten im heimischen Kulturbereich war etwas anderes. Und etwas anderes war auch dieser konkrete Übertritt als der sentimentalisch-

[1] *Werke* (stets nach der Weimarer Ausgabe zitiert), XXXV, 294.

[2] Johann Michael Sailer, *Briefe*, hg. von Hubert Schiel (Regensburg 1952), S. 207f.

[3] Johannes Janssen, *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg* (Freiburg i. B. 1877), II, 2. Leider ist es mir nicht gelungen, den Ausspruch über Janssen hinaus zu seinem Ursprung zurückzuverfolgen.

ästhetische Mediävalismus in Wackenroders *Herzensergießungen* (1797) oder die Verkündung einer künftigen vergeistigten *Una sancta* in Novalis' *Die Christenheit oder Europa* (1799)[4].

Über die innere Schwächung der Kirchen durch die sich radikalisierende Aufklärung brauchen wir kein Wort zu verlieren. Um aber die Wirkung des Stolbergschen Übertritts voll zu ermessen, müssen wir doch einen Blick auf die augenfällige Lage des Katholizismus am Jahrhundertende werfen. In Frankreich finden wir eine schismatische Kirche von des revolutionären Staates Gnaden; der eidverweigernde katholische Klerus, soweit er nicht hingerichtet oder emigriert ist, kann nur in illegaler und gefahrvoller Verborgenheit wirken. An dies revolutionäre Frankreich ist auch der linksrheinische Teil des Reichsgebiets verloren, mit Mainz, Köln und Trier. Im rechtsrheinischen Deutschland bereitet sich die Auflösung der geistlichen Territorien vor, die dann 1803 stattfindet. In Rom selbst wird 1798 die Republik ausgerufen; im August 1799 stirbt Pius VI. als Gefangener in Frankreich. Zwar wird im März 1800 Pius VII. gewählt, und auch die sog. Tiberinische Republik zeigt sich als ephemer; aber doch gilt im Grunde auch weiterhin, und selbst über das Napoleonische Konkordat von 1801 hinaus, was Ranke anläßlich der Sedisvakanz nach Pius' VI. Tode sagt: „In der Tat, es konnte scheinen, als sei es mit der päpstlichen Gewalt für immer aus."

Und so mochte wohl Stolberg vielen Mitlebenden begreiflich sein als Exponent der seelischen Krisenhaftigkeit der Zeit — und doch wieder befremdend und unbegreiflich, indem er, statt in unverbindlichen Vergangenheitsphantasien oder Zukunftsvisionen zu schwärmen, sich auf eine anscheinend überlebte historische Institution festlegte. In diesem Gegensatz mag für manchen das Erregende gelegen haben. —

Kurz muß nun Stolbergs Weg zum Katholizismus skizziert werden. Zunächst ist da die Herrnhutische Atmosphäre in seinem Elternhaus zu erwähnen. Im Gegensatz zur lutherischen Orthodoxie war der Geist von Herrnhut irenisch und ökumenisch — wir brauchen nur auf die freundschaftlichen Beziehungen des jungen Zinzendorf zum Kardinal de Noailles und zum P. de la Tour von der *Société de l'Oratoire* hinzuweisen. Auch ist weder das Zurückgreifen des Pietismus auf die Mystik (besonders Tauler und die *Imitatio Christi*) noch die Wirkung Fénelons und anderer katholischer Quietisten zu vergessen. — Auf der Genie-reise von 1775 spricht Fritz Stolberg mit Sympathie (allerdings bedauernd herablassender Sympathie) vom Klosterleben, mit Bewunderung von Freiheitssinn und Wohlstand in den katholischen Kantonen der Schweiz. Im Jahre 1781 heißt es dann schon in einem Anfall der Empörung über gewisse protestantische Theologen, man solle sich doch viel lieber *mit unsern Brüdern, den Katholiken, verbinden, als mit diesen Kirchenräubern eine Gemeine ausmachen.* Manche Briefe

[4] In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Novalis' Bruder Karl von Hardenberg 1807 konvertierte; er wurde 1812 (ein Jahr vor seinem Tode) Stolbergs Schwiegersohn.

aus dem Jahre 1783 haben einen katholisierenden Zug, ohne doch eigentlich über das Liebäugeln mit gewissen Andachtsformen hinauszugehen. Andererseits werden 1784 und 1786 ein gemäßigt „neologischer" Theologe wie Jerusalem und auch ein Moses Mendelssohn noch warmer Anerkennung würdig befunden[5].

Der Tod seiner ersten Gattin, Agnes, im Jahre 1788 bezeichnet für Stolberg das Ende eines idyllischen, den Beginn eines aufgewühlt-problematischen Daseins. Aber es handelt sich nicht allein um den Verlust dieser tiefgeliebten Frau, die einen Goethe durch *anmuthigste Gegenwart* erfreut und durch *klare Superiorität*[6] beeindruckt hatte. Zu Trauer und Sehnsucht gesellte sich für den Witwer wohl noch ein Scham- und Schuldgefühl wegen seiner schnellen Wiederverheiratung, ein schlechtes Gewissen gegenüber der toten wie der lebenden Gattin[7]. Fast gleichzeitig aber wurde bei ihm wirksam die Französische Revolution. Nur sehr kurz war auch Stolberg, der Freiheitssänger des Göttinger Hains, von ihr begeistert. Es kamen der Vernunftkultus und der Terror — das also war Ziel und Erfüllung der Aufklärung! Es gab wieder Märtyrer, und diese Märtyrer waren Katholiken.

In die Jahre 1791/92 fällt Stolbergs Italienreise. Unterwegs besucht er in Münster die Fürstin Gallitzin; der starke Eindruck ihrer religiösen Persönlichkeit stimmt ihn für Leben und Kultur des Katholizismus, lehrt ihn im voraus, *mitten unter den Schlacken das Gold zu erkennen*, so daß diese Reise ihm später als *ohne Zweifel der erste Anlaß* zum entscheidenden Schritt von 1800 erscheint[8]. Andererseits ist auch immer wieder von sieben Jahren des Ringens die Rede; das weist auf 1793 als den Zeitpunkt einer Verschärfung des inneren Kampfes. Es ist das Jahr, in dem die Fürstin mit ihrem Beichtvater Overberg Eutin besucht; es ist aber auch das blutigste Jahr der Christenverfolgungen in Frankreich. Bald erscheinen in Eutin die Brüder Droste-Vischering, von denen drei Kleriker sind und einer schon 1795 Weihbischof von Münster werden wird; es folgt ein Stolbergscher Gegenbesuch in Westfalen. Von 1795 an verbindet enge Freundschaft das gräfliche Ehepaar mit der Marquise de Montagu, die in (später bei) Plön lebt[9]. In anmutig-eindrucksvoller Weise stellt sie gelebte katholische Frömmigkeit französischer Prägung dar; die Geschichte ihrer nächsten Angehörigen während des Terrors ist wie eine frühchristliche Martyrologie. Zielbewußt arbeitet sie an der Bekehrung der Eutiner Stolbergs; sie bewegt Bischof Asseline von Boulogne,

[5] Janssen, I, 37, 43f., 122; J. H. Hennes, *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg und Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg* (Mainz 1870; Abkürzung hinfort: Hennes-2), S. 201, 217, 220, 228; Otto Hellinghaus (Hg.), *Briefe Friedrich Leopolds Grafen zu Stolberg und der Seinigen an Johann Heinrich Voß* (Münster 1891), S. 105, 142.

[6] *Werke*, XXXVI, 286.

[7] Dieser Komplex kann hier nur angedeutet werden. Vgl. besonders Hellinghaus, S. 228ff.; Rudolf Zoeppritz (Hg.), *Aus F. H. Jacobi's Nachlaß* (Leipzig 1869; Abkürzung: *JN*), I, 131.

[8] Theodor Menge, *Der Graf Friedrich Leopold Stolberg und seine Zeitgenossen* (Gotha 1862), II, 126.

[9] Vgl. meine Arbeit *Neue Studien zur französischen Emigration in Schleswig-Holstein, Nordelbingen*, XXII (1954), 147ff.

auf Friedrich Leopolds schriftlich dargelegte Zweifel Punkt für Punkt einzugehen. Im Jahre 1797 ist die Fürstin Gallitzin abermals in Eutin. Im nächsten Jahr besuchen Stolberg und seine Gattin Sophie, auf der Suche nach einem seelischen Hafen, Herrnhut — und finden ihn nicht. Doch noch im Winter 1799—1800 scheint ein Übertritt keineswegs bevorzustehen. Der Abbé Pierrard, Emigrant und Hauslehrer der Stolbergschen Kinder, fühlt sich mut- und machtlos; und im Dezember 1799 führt Stolberg als lutherischer Konsistorialpräsident einen neuen Superintendenten in Eutin förmlich ein, anscheinend ohne allzugroße innere Hemmungen. Zu Anfang des Jahres 1800 kommt er dem katholischen Dogma von den guten Werken näher, aber als er im Mai 1800 nach Münster reist, ist nichts entschieden. Er selbst berichtet: *Ich hatte nun sieben Jahre gesucht und noch hielten mich Zweifel, welche mir unüberwindlich schienen. Meine Frau hingegen war schon ganz überzeugt. An einem Tage, da ich mich abgeneigter als je fühlte, die katholische Religion anzunehmen, nahm mir Gott auf einmal meine Zweifel. Es hatten eben an dem Tage die Kinder bey ihrer ersten Kommunion für mich und meine Frau gebetet. Es war das letzte Kraftmittel, was die Fürstinn von Gallizin und Herr Overberg angewendet hatten, und der Erfolg war, so wie es der Allbarmherzigkeit Gottes würdig war*[10]. Am 1. Juni, dem Pfingsttag, erfolgte der förmliche Übertritt.

Er wurde zunächst geheimgehalten, und zwar, nach Stolbergs Aussage, damit seine Gattin, die einer Entbindung entgegensah und früher als er selbst nach Eutin zurückkehren sollte, dort *nicht unfreundlicher Begegnung allein ausgesetzt würde*[11].

Die erste wichtige Reisestation nach Münster war Wernigerode. Dort weilte Stolbergs älteste Tochter, Mariagnes, fünfzehnjährig und seit kurzem mit Ferdinand von Stolberg-Wernigerode (1775—1854) verlobt[12]. In diesem Zusammenhang geschah nun die erste Eröffnung über die erfolgte Konversion. Ohne ernste Schwierigkeiten ging es dabei nicht ab; die Gräfin Sophie schreibt später: ... *es folgten schwere Zeiten. Mariagnes durfte bis zu ihrer Heirath nicht wieder in's elterliche Haus zurückkehren*[13] — wozu zu bemerken ist, daß die Hochzeit erst 1802 stattfand; die Worte *durfte nicht* beziehen sich offenbar auf ein Veto der Wernigeroder Stolbergs. Mariagnes blieb als einziges Kind protestantisch. Auch Sailers, des katholischen Theologen, Briefe an die ihm eng befreundete Bräutigamsmutter, die Gräfin Eleonore Auguste, lassen den Konflikt erkennen. Er spricht von einem *Schisma, zwischen Ältern und Kindern, zwischen Ältern und*

[10] Menge, II, 127.

[11] *Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg kurze Abfertigung der langen Schmähschrift des Herrn Hofraths Voß wider ihn* (Hamburg 1820; Abkürzung: *KA*), S. 14.

[12] Die Verwandtschaft zwischen den Dichter-Brüdern und den Stolberg-Wernigerodes war weitläufig. Die Wernigeroder Grafen hatten übrigens in der Geschichte des Pietismus eine bedeutende Rolle gespielt.

[13] J. H. Hennes, *Stolberg in den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens* (Mainz 1875; Abkürzung: Hennes-3), S. 125.

Verwandten, das in solchen Lagen entstehe, und fährt fort: *Gram, Traurigkeit, Zwist, bewaffnetes Rechthaben treten an die Stelle der ruhigen Gemütfassung. Ich bin sehr besorgt, ob der Leib des L*[eopold] *den Sturm seines Geistes aushalte. Gott helfe ihm so oder anders zur Ruhe!*[14]

Ging es also bei diesen Auseinandersetzungen offensichtlich nicht mit Gelassenheit zu, so wußte einige Monate später Gleim im nahen Halberstadt wahrhaft haarsträubende Geschichten zu erzählen. Am 12. Oktober schrieb er an Voß: *Die gräfliche* [Stolberg-Wernigerodische] *Familie hat entsezlich ausgestanden, und kaum sich erholt. Scenen, wie Schiller sie nicht erdichten könnte, sind vorgefallen . . . Fußfälle geschahn, des Bräutigams vor dem Schwiegervater, der Braut vor dem Vater. Der Vater ließ die Braut einsperren; sie sollte, katholisch zu werden, sich unüberredet entschließen . . . Der Bräutigam . . . hat diesen Wolf überwunden, aber ein Fieber davon getragen. Und das arme Kind, die Braut!*[15] Eben um diese Zeit, am 7. Oktober, aber schrieb Graf Christian Friedrich (1746—1824), der Bräutigamsvater, an den Brautvater Friedrich Leopold: *Ja, gewiß wird Gott, der die Lauterkeit Deines Herzens und Deiner Absichten kennt und nur nach dieser richtet, . . . alles . . . Böse was Deine Treue gegen Deine Überzeugung nach sich gezogen hat und unfehlbar noch ferner nach sich ziehen wird, nicht nur für Dich, sondern für alle redlichen Freunde des Christenthums und der Wahrheit, mögen sie sich über Dich ärgern oder betrüben, Dich verdammen oder bedauern, zum Guten lenken*[16]. Voß nahm Gleims Schauermeldungen gierig-dankbar auf, bewahrte sie im Herzen und machte ausgiebigen Gebrauch von ihnen, als er neunzehn Jahre später in *Wie ward Friz Stolberg ein Unfreier* den ganzen Streit wieder aufrührte. Daraufhin gab Graf Ferdinand, Mariagnes' Gatte, eine förmliche Erklärung ab, daß die *Nachricht von angeblich auf dem Schlosse zu Wernigerode vorgefallenen furchtbaren Scenen durchaus unwahr* sei; in leidenschaftlicher Erregung habe der *liebe ehrwürdige Gleim* aus leeren Gerüchten geschöpft; er selbst, der Graf, habe zu seinem Schwiegervater immer ein enges Vertrauensverhältnis gehabt. Ähnlich sprach sich auch der Vater, Christian Friedrich, aus[17]. Voß aber hielt in der nach Stolbergs Tod erschienenen *Bestätigung der Stolbergi-*

[14] Sailer, *Briefe*, S. 212. Herr Dr. Schiel, der Herausgeber, teilt mir mit, daß die Briefe der Wernigeroder Gräfin an Sailer (auf denen dessen Beurteilungen der Lage beruhen) nicht erhalten sind. Übrigens ist Freude oder gar Triumphgefühl bei Sailer nicht festzustellen. Sympathie für Stolberg verband sich bei ihm mit (nur allzu begründeter) Furcht vor den Folgen des Übertritts: *Der Herr schenke uns den guten Geist und bewahre uns vor allem ismus. Ich kann mit L*[eopold] *vom Herzen mitleiden, denn sein innerlicher Kampf muß noch heißer sein, als der äußere. Gott verhüte nur, daß die Druckerpressen nicht teilnehmen am Kampfe und Feuer in Feuer schütten* (S. 207). Und: *Es wird viel sein, wenn die Literatoren die Idee des Kryptokatholizism' nicht wieder aufwärmen; es würde zu viel gefordert sein, wenn die Herren diesen schönen Anlaß unbenützt lassen sollten* (S. 208).

[15] J. H. Voß, *Wie ward Friz Stolberg ein Unfreier* (*Sophronizon*, 1819, Heft 3), S. 79f. An Herder schreibt Gleim (ebenfalls am 12. X.), er habe von Szenen erfahren, wie Schiller sie *trauriger, heftiger, schrecklicher nicht erdichten* könnte (*Von und an Herder*, hg. von H. Düntzer und F. G. von Herder [Leipzig 1861], I, 282).

[16] Hennes-3, S. 143.

[17] Wilhelm Herbst, *Johann Heinrich Voß* (Leipzig 1872—1876), II/1, 326f.

schen Umtriebe unbeirrt an seiner sensationellen Darstellung fest und suchte sie durch neue Argumente zu unterbauen. —

Erst in Chemnitz entdeckte Stolberg seinen ältesten Söhnen (Ernst, geb. 1783; Andreas, geb. 1786), was in Münster geschehen war und daß ihres Bleibens in Eutin nicht länger sei[18]. Schlicht berichtet er am Lebensabend: *Sie stuzten. Der Gedanke, daß sie sich von so vielen, die sie ehrten und liebten, trennen würden, machte sie traurig.* Wann und unter welchen Umständen die Stolbergschen Kinder ihrerseits den Übertritt vollzogen, geht aus keinem mir bekannten Zeugnis hervor.

Von Karlsbad aus erklärte Stolberg sich dann am 17. Juli gegenüber seinem Landesherrn, dem Fürstbischof in Eutin. Lange sei er *von Religionsskrupeln beunruhigt* worden. *Unerschüttert in meinem Glauben an das Evangelium, sah ich das System der Religionsparthey, welche sich die evangelische nennt, ... einstürzen.* Das wahre Christentum habe er im Katholizismus gefunden; da er aber als Katholik nicht Präsident eines lutherischen Konsistoriums sein könne, bitte er um seine Entlassung. Zudem mache die religiöse Erziehung seiner Kinder ihm einen andern Wohnsitz zur Pflicht[19].

Peter Friedrich Ludwig (1755—1829), Fürstbischof von Lübeck und Administrator von Oldenburg (für seinen geistesgestörten Vetter, Herders früheren Schüler), galt als einer der besten Fürsten Deutschlands. Er hatte persönlich viel gelitten und, so scheint es, sein Herz mit einem gewissen stoisch-moralischen Panzer gewappnet; er war tüchtig und echt, ohne viel Phantasie[20]. Der Konversion seines leitenden Eutiner Beamten stand er ratlos gegenüber. Nur einem seelisch wie körperlich kranken Zustande könne er diesen Schritt zuschreiben, und er glaube nicht, daß Stolberg im Katholizismus glücklich werden würde, hieß es in seiner Antwort. An die verschwägerte Zarin schrieb er, Stolberg habe einen exaltierten Charakter (was man anerkennen muß) und die Gräfin Sophie *etwas unbeschreiblich Romantisches in ihrem Geiste* — was kaum zum Bilde dieser religiös leidenschaftlichen, aber auch präzisen und herben Frau stimmt. Für die Fürstin Gallitzin als die eigentliche Drahtzieherin findet der Fürstbischof höchst verdammende Worte: *kokett frömmelnd ... eine Närrin.* Den Katholizismus kenne Stolberg noch gar nicht richtig[21].

Auch an den Minister Graf Holmer (1741—1806) wandte Stolberg sich von Karlsbad aus: er rechne auf fortgesetzte Freundschaft, denn es könne doch Holmer *nie schwer seyn, sich in den Fall eines andern zu denken, welcher seiner Überzeugung folgt und ihr große Opfer bringt*[22]. Einer solchen Anforderung zeigte der Minister sich allerdings keineswegs gewachsen. Er war ein feingebildeter, aber wohl auch ein weltlicher und eitler Hofmann; A. P. Bernstorff in Kopenhagen spricht einmal den Verdacht aus, er habe 10000 Gulden für die Rang-

[18] *KA*, S. 14. [19] *JN*, II, 221f.; Hennes-2, S. 519f.; Hennes-3, S. 129.
[20] Siehe besonders G. Jansen, *Aus vergangenen Tagen* (Oldenburg 1877), S. 116ff.
[21] Hennes-2, S. 520ff.; z.T. auch in Hennes-3 (S. 130, 132f., 135f.).
[22] *JN*, II, 222.

erhöhung vom Reichsfreiherrn zum Reichsgrafen bezahlt[23]. Für den Radikalismus von Stolbergs Gewissensentscheidung fehlte ihm jegliches Verständnis. Wir besitzen nicht — meines Wissens — Holmers Antwort, wohl aber einen Brief, den er am 11. August (zwei Tage nach Stolbergs Rückkehr) an Jacobi schrieb. Da wird in jenem eigentümlich substanzlosen (und unorthographischen) Hof-Französisch, das es 1800 noch in Deutschland gab, viel geklagt über *Nôtre* [sic] *pauvre Ami*, der ein Opfer seines *fanatisme volontaire* und durch eigene Schwäche zu lebenslänglichem Elend verdammt sei. Ihr menschliches Verhältnis habe Stolberg selbst zerstört *en detruisant l'estime qui en faisait la base*. Dies also war die Antwort auf Stolbergs Bitte um Fortdauer der Freundschaft! Im übrigen täusche jener sich, meint Holmer, wenn er sich schon für einen (echten) Katholiken halte. Von katholischer Seite, wo man sich trefflich auf Kompromisse mit dem Himmel verstehe, habe man ihm wohl nur für den Anfang einigen Spielraum gelassen. Seine eigene, Holmers, Gesundheit sei von all dem so angegriffen, daß er sie auf dem Lande wiederherstellen müsse. — Betreffs des Fürstbischofs erfahren wir anderwärts, daß er sogar das Bett hüten mußte[24].

Am 9. August erschien Fritz Stolberg wieder in Eutin, begleitet von seinem Bruder Christian, dem er sich offenbar jetzt erst eröffnet hatte. In der Stadt waren die Tatsachen seit ein paar Tagen allgemeiner bekannt geworden.

Es sei nun nicht unsere Aufgabe, den tragischen und manchmal auch tragikomischen Ereignissen der nächsten Wochen chronologisch nachzugehen, etwa alle Einzelheiten der Auseinandersetzungen mit Voß und Jacobi nach dem Kalender abzuhandeln. Suchen wir vielmehr, die Haltungen von Individuen und Gruppen möglichst klar zu erfassen.

Was zunächst den Bruder (1748—1821) und dessen Gattin Luise (1746—1824) betrifft, so schreibt Friedrich Leopold, daß *auch nicht ein Schatten irgend eines Mißverhältnisses* zwischen sie und ihn selbst getreten sei[25]. Welche tiefe Aufgewühltheit allerdings im engeren Familienkreis herrschte, zeigt u. a. ein Brief (10. August) von Luise Stolberg an den gemeinsamen Freund Nicolovius, den Gatten von Goethes Nichte Luise Schlosser: *Lieber Nico, so ist es also geschehen was wir fürchteten ... O! ich kanns noch nicht fassen. ... Dieß große Unglück hat jede andere empfindung verschlungen ... Der liebe Fritz! Er ist ganz in Wahrheit und gradheit in ihr Netz gelaufen. Aber wie kann Er, der so im geiste und in der Wahrheit leib und lebt, wie kann er eines andern gewandes sich bedürftig glauben, oder noch über das anbeten zu Jerusalem oder Samaria sich gedanken machen?*[26] Aber der Urheber dieser Trauer sei doch *durch und durch edel rein und wahr.*

[23] Aage Friis (Hg.), *Bernstorffsche Papiere* (Kopenhagen und Kristiania 1904—1913), III, 526.

[24] *JN*, II, 231f.; Voß, *Wie ward*, S. 89; Alfred Nicolovius, *Denkschrift auf Georg Heinrich Ludwig Nicolovius* (Bonn 1841), S. 123.

[25] Janssen, II, 28.

[26] *Akademische Blätter* (hg. von Otto Sievers), I (1884), 321. Zum letzten Satz des Zitats vgl. Joh. 4,21ff. Im Gegensatz zu den meisten anderen Mitgliedern des Stolberg-Reventlow-Kreises vertrat Luise ein betont undogmatisches Christentum.

Sie fleht Nicolovius an, ihm freundlich zu begegnen. *Ach! und unser Jacobi, der muß auch hier als mensch begreifen; als Phil. tolerieren, als Freund lieben . . . O! drücken Sie Jacobi an ihr Herz in meinen Namen u. an das Herz unseres Fritzes. Unseres, er bleib unser doch mehr als derer, die ihn uns entrissen, Unser durch sein Wesen, ihnen gehört nur das gewand, das sie ihn umhangen . . .*

Wie sehr auch Christian selbst betroffen war, bedarf kaum eines Beweises; Herzog Friedrich Christian von Augustenburg (1765—1814; Schillers Mäzen) berichtet von ihm, er sei *beynahe in Verzweiflung*[27]. Die tiefe Verbundenheit mit dem Bruder führte dann aber zu voller Solidarität, und nicht nur nach außen. Bei Friedrich Leopolds endgültiger Abreise nach Münster schrieb Christian: *Ich habe keinen andern Wunsch in meiner Seele, als daß Ihr beide auf diesem Euren Wege die heilige Ruhe und den Frieden Gottes, der höher als alle Vernunft ist, finden und daß auch durch Alles was Euch dort umgibt, Ihr mehr als getröstet werden möget*[28].

Solche Solidarität kennzeichnet nun überhaupt die Stellungnahme des von Voß so bitter gehaßten *Adelsbundes*, des durch Gesinnung wie durch mannigfache Verwandtschaft und Verschwägerung geeinten Kreises der Reventlows, Bernstorffs, Schimmelmanns usw., der in Schloß Emkendorf bei Kiel seinen geistigen Mittelpunkt hatte. Wenig scheint im einzelnen bekannt zu sein über die Reaktion des Herrn von Emkendorf selbst, Fritz Reventlow (1755—1828), und gar nichts — merkwürdigerweise — über die seiner Gattin Julia (geb. Schimmelmann; 1763—1816). Wir wissen eigentlich nur, daß er Stolbergs Schritt als *würdig und feierlich* anerkannte und daß seine Haltung im übrigen sich in das allgemeine Bild der loyalen Verteidigung des Konvertiten einfügt[29]. Bei Fritz Reventlows Bruder Cai (Cajus; 1753—1834), der seit A. P. Bernstorffs Tod Chef der Deutschen Kanzlei in Kopenhagen und übrigens mit Stolbergs Nichte Luise Bernstorff (1776—1855) verheiratet war, erhielt die Solidarität eine besondere Tönung durch sein ausgeprägtes ökumenisches Bewußtsein. Von Cais und Luises Besuch in Eutin berichtet Fritz Stolberg der Fürstin Gallitzin: *Sie*

[27] Hans Schulz (Hg.), *Aus dem Briefwechsel des Herzogs Friedrich Christian zu Schleswig-Holstein* (Stuttgart und Leipzig 1913), S. 176. Die Bemerkung scheint auf persönlicher Beobachtung zu beruhen, im Gegensatz zu der weiteren Behauptung (offenbar auf Grund eines verzerrenden Gerüchts), Friedrich Leopolds Kinder aus erster Ehe seien mit diesem *zerfallen* (und der Fürstbischof habe sie ihm nehmen wollen). Eine eigene Stellungnahme spricht der Herzog nicht aus. Bei seiner ästhetisch-humanistischen Weltanschauung (mit einem Schuß weltmännisch-skeptischen Aufklärertums) konnte sie wohl nur negativ sein.

[28] Hennes-3, S. 140.

[29] Otto Brandt, *Geistesleben und Politik in Schleswig-Holstein um die Wende des 18. Jahrhunderts* (Berlin und Leipzig 1925), S. 103. Fritz Reventlows Haltung gegenüber dem Katholizismus ist nicht eindeutig. Energisch hatte er sich gewehrt gegen die Versuche der Fürstin Gallitzin, Julia zu ihrer Kirche herüberzuziehen; Brandt zitiert einige scharf antikatholische Äußerungen. Andrerseits scheint es, daß die Emkendorfer Reventlows, als sie den Winter 1800/1801 in Dresden verbrachten, nach dem protestantischen Gottesdienst regelmäßig auch die Messe besuchten (Elise v. d. Bussche-Kessell [Hg.], *Gräfin Elise von Bernstorff* [Berlin 1897], I, 29). Zur Zeit ihrer zweiten Italienreise (1795/97) war ihre Pflegetochter Ina Holck zwölfjährig zum Katholizismus übergetreten; diese heiratete dann den katholischen Marie-Joseph Portalis, der in Emkendorf als Emigrant geweilt hatte (vgl. meinen Aufsatz *Französische Emigranten in Schleswig-Holstein*, *Nordelbingen*, XXI [1953], 134ff.).

sind ganz die Vorigen, um desto mehr, da er zu denen gehört, welche unsere Kirche für die beste, nur nicht für unfehlbar halten. Ach, wie lange stand ich auch vor dieser halbgeöffneten Thüre und sah mit Verlangen in die Kirche hinein! Und wie einleuchtend ist mir nun die nothwendige Unfehlbarkeit[30]*! Unser Freund sieht auch mit Blicken der Sehnsucht, aber nicht sowohl nach unserer Kirche, als nach einer gehofften Vereinigung aller christlichen Kirchen in einer, die noch entstehen soll. Diese frommen Träume halten die redlichsten Protestanten noch zurück*[31].

Ähnlich verhalten sich die Bernstorffs in Kopenhagen. Der Augustenburger Herzog berichtet von ihrer Niedergeschlagenheit (a.a.O.). Am 25. August schreibt dann Christian Bernstorff[32] (1769—1835) an seinen Oheim Christian Stolberg, er fürchte zwar, daß Friedrich Leopold sich selbst täusche und daß dessen gegenwärtige Seelenruhe nicht dauern werde; aber ihr Verhältnis sei völlig das alte; der Entschluß, sich ohne Rücksicht auf alle Opfer zu der nach ernstem Forschen als wahr erkannten Lehre zu bekennen, sei *eben so rührend als ehrwürdig*. Der Kronprinz-Regent von Dänemark (der spätere König Friedrich VI.) beurteile Stolberg *sanft und billig*; so auch Ernst Schimmelmann und Christian Reventlow. Christian Bernstorff und sein jüngerer Bruder Friedrich waren dann die ersten Verwandten, die Stolberg in Münster besuchten, wovon dieser freudig berichtete[33].

B. G. Niebuhr, damals Ernst Schimmelmanns (1747—1831) naher Mitarbeiter in Kopenhagen, hatte diesem *alten unerschütterlichen Freund* Stolbergs zuerst dessen Übertritt mitgeteilt. Bemerkenswert ist, daß der spröde Niebuhr es für nötig hielt, von Schimmelmann, dessen Weltanschauung auf der hellen Seite durch humanistischen Idealismus, auf der dunklen durch einen gewissen fatalistischen Pessimismus gekennzeichnet war, zu versichern: *Sch. selbst wird nie katholisch werden: aber der jetzige Zustand des Protestantismus und die protestantische Geistlichkeit im allgemeinen sagt ihm auch keinesweges zu*[34].

Mehr ist über Christian Reventlow (1748—1827) zu sagen, Luise Stolbergs Bruder. In seiner Jugend war er in Leipzig Gellerts, Ernestis, Garves Schüler gewesen[35], und von dieser Bildung zehrte er dann sein ganzes Leben, ohne an

[30] Dies bezieht sich, nach dem damaligen Stand des Dogmas, wohl eher auf die Infallibilität der Konzilien als auf die des Papstes. Es ist übrigens interessant, daß Stolberg jede neue Lehre eo ipso als Irrlehre ansieht (Menge, II, 546: „eine neue, also falsche Lehre").

[31] Janssen, II, 28f.; das angegebene Datum, 17. Juli 1800, muß aber falsch sein, da Stolberg erst im August nach Eutin zurückkehrte.

[32] Dänischer (später — ab 1818 — preußischer) Staatsmann; Sohn von Henriette Stolberg, Stiefsohn von Auguste („Gustgen") Stolberg.

[33] Hennes-3, S. 136f.; Janssen, II, 48f. Ernst Schimmelmann: Bruder Julia Reventlows, dänischer Finanzminister, Freund Schillers; Christian Reventlow: dänischer Minister, Agrarreformer, Bauernbefreier.

[34] *Lebensnachrichten über Barthold Georg Niebuhr* (Hamburg 1838; kompiliert von seiner Schwägerin Dora Hensler), I, 285. Für Schimmelmanns Weltanschauung vgl. die Einleitung zu Bd. V von Louis Bobé (Hg.), *Efterladte Papirer fra den Reventlowske Familiekreds i Tidsrummet 1770—1827* (Kopenhagen 1895—1931; Abkürzung *EP*), besonders S. XCIIIff.

[35] Mit auf ihn bezieht sich wohl, was Goethe in *Dichtung und Wahrheit* von Gellerts Vorliebe und Fürsorge für vornehme junge Dänen sagt. Reventlow war 1767—1769 Leipziger Student.

der sprunghaften Fortentwicklung des deutschen Geisteslebens rechten Anteil zu nehmen. Im höheren Alter, als die deutsch-dänische Spannung innerhalb der durch die napoleonischen Kriege tief erschütterten Monarchie sich schon immer fühlbarer kundtat, wurde Christian Reventlow mehr und mehr Däne, auch sprachlich. Seine Weltanschauung: ein warmes, undogmatisches aber biblisch-positives und vor allem sozial-praktisches Christentum, das Elemente der Aufklärung wie des Pietismus in sich aufgenommen hatte. Zu philosophischer Spekulation fehlte ihm jede Begabung (worüber besonders Henrich Steffens sich einmal bitter beklagt).

Spontane Menschlichkeit durchpulst seinen Brief an Stolberg (30. August 1800). Er glaubt zu erkennen, wie Lauheit im eigenen Lager den Freund zu seinem Schritt getrieben habe; er erkennt dessen ernstes Wahrheitsforschen und opferwillige Überzeugungstreue an; er bittet um fortgesetzte gegenseitige Liebe und Duldung. Dann fährt er fort: *Es wäre traurig, wenn in diesen Zeiten, wo die Anzahl der wahren Christen geringer als sonst je scheint, wir uns an der Schale hielten und den Kern vergäßen und kuphisch*[36] *oder paulisch oder lutherisch hießen, nein, Christen wollen wir alle seyn, voller Irrthümer, von denen wir uns aller Bestrebung ohngeachtet, nicht trennen können, aber auch voller Einfalt, Demuth, Liebe und Duldung. Setzest Du darin Deinen Catholicismum, so bin ich auch catholisch, und ich hoffe, daß Du denn mit mir auch evangelisch bist. Nun segne Dich Gott, guter Stolberg . . . An jenen Tagen werden wir uns alle in einer Gemeinschaft, in einer Erde, gereinigt von unsern vielfältigen Mängeln, wieder sehen. Ich weine über Deinen Entschluß, über das, was ich an demselben für Irrthum halte, und bete Gott an, daß er alles für Dich und die Deinigen zum Besten leite*[37]. Ähnlich hat damals offenbar auch Christians Gattin Friderike (1747—1822) an Stolberg geschrieben. An anderer Stelle äußert sie einmal die Erwartung, er werde ein Katholik im Sinne Fénelons werden. Sie beklagt die konfessionellen Schranken und kann doch auch einmal recht kritisch vom Katholizismus sprechen[38].

Solche Warmherzigkeit rief eine ebenso spontan-menschliche Antwort Stolbergs hervor (8. September): *Lieber Bruder! Liebe Schwester! ich reiche Euch die Hand. Reventlow: Gelobet sey Jesus Christus! Stolberg: In Ewigkeit! Stolberg: Gelobet sey Jesus Christus! Reventlow: In Ewigkeit! Wir gehen verschiedene Wege, aber nach Einem Ziele! Und Er, der Allgegenwärtige, kann Euch auf Eurem und zugleich uns auf unserm Wege begleiten. Er wolle bey uns bleiben, denn unser Tag hat sich geneiget, und es will Abend werden! Er wandle mit uns, und unsere Herzen müssen brennen, wenn Er uns die Schrift öffnet*[39]. Bis zum

[6] Wohl Schreib- oder Druckfehler für *kephisch* (1. Kor. 1,12).
[7] *EP*, I, 112f.
[8] Chr. B. Reventlow (Hg.), *En dansk Statsmands Hjem omkring Aar 1800* (Kopenhagen 1902—1903), I, 260ff.; II, 47.
[9] *EP*, III, 286.

Ende blieb die Freundschaft bestehen. Als Christian Reventlow Fritz und die Seinen 1807 wiedersah, schrieb er: ... *sie sind alle sanfter und besser geworden, seitdem sie den Catholicismum nicht mehr heimlich im Hertzen tragen. Schade, daß die Irreligiositet so vieler protestantischer Theologen Stolberg zu diesem Fehltritt verleiteten* [sic], *die mit Menschensatzungen verunreinigte Religion anzunehmen.* Und 1819, kurz vor Stolbergs Tod, äußerte Reventlow sich noch einmal in der für ihn typischen irenischen und dabei doch betont protestantischen Weise: vor Gott gehören er und Stolberg zu derselben Kirche; einst, wenn auch erst jenseits des Grabes, *werden alle sichtbaren Kirchen in einer einzigen sich vereinigen, und die gantze Cleresey wird verschwinden, und jeder ein Priester, ein Engel Gottes werden*[40].

Wenden wir uns nun den bürgerlichen Freunden des Emkendorfer Kreises zu. Stolberg selbst nennt Philipp Gabriel Hensler (1733—1805), den Mediziner von der Kieler Universität, Matthias Claudius (1740—1815), den alten Jugendfreund Schönborn (1737—1817) und den Historiker B. G. Niebuhr (1776—1831) als Männer, die ihm ohne Wanken zugetan blieben[41]. Der letztgenannte ist uns schon früher in Verbindung mit Ernst Schimmelmann begegnet. In den *Lebensnachrichten* heißt es, er habe Stolbergs Seelenzustand nachfühlen können, ohne doch dessen Entscheidung zu billigen; er habe diese *als Verirrung eines an sich schönen und edlen Bedürfnisses* beklagt; tief habe ihn die Handlungsweise seiner Freunde Voß und Jacobi geschmerzt[42].

Einer der bedeutendsten Freunde Stolbergs und der Emkendorfer war der Kieler Theologe und Religionshistoriker Kleuker (1749—1827). Menschlich tief und geistig subtil, dazu mystischen Gedanken zugänglich, lehnte er den Rationalismus ebenso ab wie eine mechanische Rechtgläubigkeit der Verbalinspiration. Er schätzte den Aquinaten, war dem Katholizismus gegenüber irenisch und kam bei den unentwegten Aufklärern sogar in den Geruch des Kryptokatholizismus. Stolberg, der Kleuker 1791 auf dem Wege nach Italien in Osnabrück kennengelernt hatte, dürfte wohl bei dessen Berufung nach Kiel (1798) die Hand im Spiel gehabt haben[43]. Nun teilte er dem Freunde in einem vertrauensvollen Brief seinen Schritt mit, der, wie er meinte, jenen wohl *in mehr als Einer Hinsicht empfindlich kränken* müsse. Durch Friedrich Leopolds Schwester Katharina erfahren wir, daß Kleuker mit einem *sehr schönen und herzlichen Brief* antwortete. Im übrigen arbeitete er damals, veranlaßt durch Stolbergs Übertritt, für Julia Reventlow (die, wie schon angedeutet wurde, einige Jahre vorher stark unter den sanft-missionierenden Einfluß der Fürstin Gallitzin gekommen war) eine eingehende Kritik an den Ansprüchen der Katholischen Kirche aus. Nach den

[40] *EP*, I, 131, 199.

[41] *KA*, S. 26f. Schönborn, dänischer Diplomat, gelegentlich auch (deutscher) Dichter, ist allenfalls noch als Besucher und Korrespondent des jungen Goethe bekannt.

[42] *Lebensnachrichten*, I, 274f.

[43] H. Ratjen, *Johann Friedrich Kleuker und Briefe seiner Freunde* (Göttingen 1842), S. 16, 19.

Berichten der Vossischen Ehegatten soll er sich merkwürdigerweise denen beigesellt haben, die Stolberg zumuteten, seine älteren Kinder, die sog. Agneskinder, protestantisch erziehen zu lassen, bis sie sich selbst entscheiden könnten[44].

Neben Hensler und Kleuker ist von Stolbergs Freunden an der Kieler Universität noch zu nennen der bedeutende Naturwissenschaftler Christoph Heinrich Pfaff (1772—1852), aus Schwaben gebürtig. Ohne in seinen *Lebenserinnerungen* (Kiel 1854) auf die Konversion selbst einzugehen, berichtet er von einem Besuch in Münster ein Jahr später (1801), bei dem Stolberg ihn *mit früher vielfach erprobter Freundlichkeit aufnahm*; Stolberg sowohl wie Fürstenberg fand er damals lebhaft interessiert für seine naturwissenschaftlichen Mitteilungen und durchaus frei von *einem sogenannten dumpfen Katholicismus* (S. 139f.).

Der in schlichter Einfalt, in holder Naivetät unnachahmliche Claudius ... ließ kein Wölkchen über unsre Freundschaft ziehen, obschon er meinen Übergang zur alten Kirche nicht gern sah, berichtet Stolberg[45]. Er traf Claudius, als er mit Christian Ende August nach Hamburg und Wandsbek fuhr. Der Übertritt kam zur Sprache, wie er brieflich meldet, *in aller Ehre, ja, wiewohl nicht ohne einigen Schmerz wegen der Trennung, — mit vieler Liebe*. So habe der Freund u.a. gesagt: *Nun, wir haben einen Herrn Christus, und wollen gegenseitig uns auffordern, wer ihn von uns Beiden am meisten lieben wird*. J. G. L. Nicolovius soll erklärt haben, Claudius allein habe sich *bei jenem erschütternden Vorfall vollkommen untadelhaft betragen*; er habe *die harte Wahrheit* gesagt, doch so, daß keine Bitterkeit aufkommen konnte[46]. Bei Claudius ist natürlich zu bedenken, wie alte und enge Beziehungen er zu den Münsteranern und zum Kreis um Sailer hatte. Auch seine Neigung zu Mystik und Quietismus (Tauler, Fénelon) wirkte verbindend. Jenseits der Konfession, der er anhing, stand für ihn die allgemeine Kirche. Den vollen und ganzen Aufklärern war er, ebenso wie Kleuker und Lavater, des Kryptokatholizismus verdächtig[47]. — Auch seine Gattin Rebekka und seine Tochter Caroline Perthes blieben unverändert in ihrer Zuneigung zu Stolberg[48].

Besonders eng waren bis zu seinem Tode Stolbergs Beziehungen zu Claudius' Schwiegersohn Friedrich Perthes (1772—1843). Obwohl Protestant, verlegte Perthes von 1807 ab Stolbergs *Geschichte der Religion Jesu Christi* (und später auch die *Gesammelten Werke* der Brüder). Bei ihm, der ebenfalls dem Münsterkreis freundschaftlich verbunden war, bestand eine deutliche Sympathie für den Katholizismus. Dem Pater Hofbauer in Wien erklärte er 1816, daß er *bei Stolberg's eigenthümlicher Natur und bei dem damaligen Zustande der protestantischen Kirche, ihrer Lehre und ihres Lebens den Übertritt desselben nicht nur für natürlich, sondern fast auch für nothwendig hielte*; er fügte hinzu, unter

[44] Ratjen, S. 28, 201; Hennes-3, S. 137; Voß, *Wie ward*, S. 87; Ludwig Bäte (Hg.), *Vossische Hausidylle* (Bremen 1925), S. 72f.

[45] *KA*, S. 26f. [46] Janssen, II, 29; Nicolovius, *Denkschrift*, S. 125.

[47] Wilhelm Herbst, *Matthias Claudius*, 4. Aufl. (Gotha 1878), S. 381.

[48] Janssen, II, 29.

gewissen hypothetischen Umständen würde er selbst Stolbergs Beispiel folgen, vor allem wenn die Neologen sich im Protestantismus ganz durchsetzen sollten; faktisch werde es allerdings nie so weit kommen. Auch Perthes war überzeugt, *der Verlauf der Zeiten werde und müsse die Einheit beider* [Kirchen] *wieder herbeiführen*[49].

In Hamburg besuchte Stolberg auch Klopstock, den Bildner seiner Jugend, den er seit seinem sechsten Jahr *von ganzer Seele verehrte und liebte*. Es war ihr letztes Treffen. Klopstock forderte, der Übertritt solle im Gespräch unerwähnt bleiben; doch nicht *artig und kalt*, wie Gleim in seniler Klatschsucht verbreitete, sondern *tief bewegt, und mit dem Schmerz der Liebe* empfing er den, der schon in Cidlis Tagen sein kindlicher Freund gewesen war. Ohne Abschied mußten die Brüder entschlüpfen; die Abschiede habe Gottsched erfunden, war einer von Klopstocks stehenden Scherzen[50]. Es wird berichtet: als bei Tisch nachher ein junger Offizier über Stolbergs Konversion spottete, sah Klopstock ihn mit großen Augen an und sagte: *Wer wagt es, hier so über Fritz Stolberg zu sprechen? Er ist mein Freund, er ist ein Christ, er steht und fällt seinem Herrn*[51]*!* Und an Gleim schrieb er: *Unser Stollberg hat bey seinem so großen Irrthume, eben so viel Größe des Herzens, durch seine Aufopferung für das gezeigt, was ihm jezo Religion ist. Wie mich übrigens dieses noch erlebte erschüttert habe, beurtheilen Sie nach Sich selbst*[52]. Immerhin gewinnen wir, alles in allem genommen, die Vorstellung von einer schärferen Ablehnung der Konversion als z.B. bei Claudius. — Von Klopstocks Todeskrankheit weiß Stolberg zu berichten: *In den letzten Phantasien . . . glaubte er mich zu sehen, redete mich an und sprach von mir mit überwallender Liebe*[53].

Tief erschüttert war auch Georg Heinrich Ludwig Nicolovius (1767—1839), der uns schon begegnet ist. Den ernsten Königsberger hatte sein geistiger Lebensweg von Hamann zu Jacobi, von Jacobi zu Stolberg geführt; alle diese Beziehungen erlebte er als hingebungsvoller Jünger. Früher Hauslehrer bei Stolbergs Kindern, war er jetzt Kammersekretär bei der Eutiner Regierung. Was er nicht verstehen konnte, war dies: Stolberg, *dem nackte Wahrheit so eigen war, daß Heimlichkeit in seinem Herzen und auf seiner Stirne . . . keine Stätte fand*, habe hier doch im Allerwichtigsten heimlich gehandelt — Stolberg, der noch im Dezember als lutherischer Konsistorialpräsident den neuen Eutiner Superintendenten eingeführt hatte, feierlich und mit schwungvoller Rede ihm Altar, Kanzel und Beichtstuhl übergebend. Um ihrer eigenen Freundschaft

[49] Clemens Theodor Perthes, *Friedrich Perthes' Leben*, 6. Aufl. (Gotha 1872), II, 125f. Die religiöse Situation war 1816 — nach den Befreiungskriegen und am Vorabend der evangelischen Erweckungsbewegung — radikal anders als 1800.

[50] *KA*, S. 25f.; Janssen, II, 29.

[51] C. Mönckeberg, *Matthias Claudius* (Hamburg 1869), S. 342f. (Quelle nicht angegeben).

[52] Pawel, *Auswahl aus Klopstocks ungedruckten Briefen an Gleim, Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte*, II (1889), 134f.

[53] *KA*, S. 26.

willen und im Hinblick auf *die frommen, guten Seelen, die mit Befremden* [Stolberg] *. . sich selbst untreu werden sahen*, fragte Nicolovius diesen gerade heraus, ob er wirklich so gründlich geprüft habe, wie er behaupte. Habe er die protestantische Lehre ganz gekannt? Habe er auch evangelische Autoritäten befragt oder *nur jenen Cirkel gehört, . . . der sich einen verfeinerten, idealisirten Katholicismus . . . gebildet habe?* Habe er die Vorbilder evangelischen Christentums, habe er die Brüdergemeinde, die sonst so bewunderte englische Missionsgesellschaft vergessen? Aber es nützte nichts, man fand nicht zueinander. Nicolovius litt tief in verwundeter Liebe, in enttäuschter Heldenverehrung. Heiße Tränen stiegen ihm auf, als er am 28. September die Stolbergsche Wagenkarawane Eutin verlassen sah. Claudius' *weise und herzvolle Ruhe* besänftigte dann allmählich auch seine Erregung, aber noch im Dezember schrieb er: [der Schmerz] *will nicht alt werden, sondern erwacht noch oft aufs Neue in mir. Laßt uns den Vorhang niederziehen und schweigen, so schwer es auch ist.* Langsam scheint die Freundschaft dann geheilt zu sein. Als Nciolovius 1814 im Stolbergschen Hause geweilt hatte, urteilte er: *Es ist eine Liebe in diesen Herzen und ein Sinn, wie man ihn selten auf Erden antrifft*[54].

Mit Nicolovius sind wir wieder in Eutin angelangt, und dem dortigen Kreise müssen wir uns nun zuwenden. Vom Fürstbischof und seinem Minister Holmer, von der Flucht des einen ins Bett und des andern aufs Land, war schon die Rede.

J. A. Georgi, Schreibmeister und Lehrer zu Eutin, schreibt: *Alle seine* [Stolbergs] *hiesigen Freunde sind betäubt, und enthalten sich bis jetzt seines Umgangs. Er selbst scheint ganz niedergeschlagen zu sein . . . Alle die man hört, auch unter den hiesigen Bürgern, sagen: Wir kriegen nie, nie einen solchen Präsidenten wieder*[55].

Im September zirkulierte in der Stadt ein anonymes Flugblatt mit der pathetischen Anklage: *O Knabe! Brandmarkst Du so das Jahrhundert, das sich kraftvoll strebend bemüht, die Leiden der Menschheit zu lindern, die Kette des Mönchthums zu sprengen, und schrecklich zu stürzen des tausendköpfigen Ungeheuers blutigen Thron?*[56]

Von einem Grafen Rantzau, der in Eutin lebte, einem sehr orthodoxen Protestanten, erfahren wir, er habe halbe Nächte über Stolberg geweint und sich nicht entschließen können, ihn zu sehen, doch aus Schmerz und nicht aus Bitterkeit[57].

[54] Nicolovius, *Denkschrift*, S. 122—125; Janssen, II, 316.

[55] Irmgard Brückner, *Brückneriana um Johann Heinrich Voß*, I (Neubrandenburg 1940), 60.

[56] Wilhelm von Bippen, *Eutiner Skizzen* (Weimar 1859), S. 305. Man beachte den Anklang an August von Hennings' Zeitschrift *Annalen der leidenden Menschheit* (1795—1801). Sollte er etwa der Verfasser des Flugblattes sein? Seit dem sog. Agendenstreit (1798) stand er im publizistischen Kampf mit Stolberg. Später, zur Zeit der Erneuerung des Voß-Stolberg-Streits (1819), rückte Hennings anständigerweise durchaus von Voß ab; er beklagte dessen *lange angeschwollene Selbstsucht* und fand seine Gehässigkeit *wahrhaft empörend* (Herbst, *Voß*, II/1, 294).

[57] Hennes-3, S. 137.

Weitaus am problematischsten, am schwersten deutbar von allen Reaktionen gegenüber Stolbergs Konfessionswechsel ist die Friedrich Heinrich Jacobis (1743—1819)[58]. Am 2. August, eine Woche vor Stolbergs Rückkehr, wurde er, der damals auch in Eutin wohnte, von der Gräfin Sophie durch einen vertraulichen Brief (S. 220f.) in die Ereignisse eingeweiht. Vielleicht, sagte sie, habe sie aus Furcht vor dem Mißfallen geliebter und geehrter Menschen allzu lange der inneren Überzeugung widerstanden. Wie dem auch sei, seit dem entscheidenden Schritt sei ein Friede in ihr Herz eingezogen, den keine Angst vor dem Kommenden, kein Schmerz *über so viele Loßreißungen* stören könne. Die Fortdauer von Jacobis Freundschaft nimmt sie als gewiß an; hinter den scheinbar zuversichtlichen Worten spürt man drängendes Bitten.

Jacobis Antwort (S. 223—225), in erster Aufwallung geschrieben, beginnt mit dem (man kann nur sagen: brutalen) Satz: *Ich kann es unmöglich für eine redliche Überzeugung halten, wenn ein Evangelischer Papist wird.* Seitenlang folgen maßlose Verdammungen des Katholizismus im allgemeinen, beleidigende Scheltreden gegen Sophie und Friedrich Leopold im besonderen. Der *Papismus* sei unbiblisch; wer sich ihm verschreibe, unterwerfe sich einem *Tyrannenzepter* und einem mechanisch-buchstäblichen Gesetz. *Was die Römischkatholische Religion zu einer besonderen Religion macht, ist rein ungöttliches Wesen. Denn sie rottet, als solche, das Gewissen aus, unterwirft Unheiligem alles Heilige, macht den lebendigen Gott zum Lehnsträger ihrer lächerlichen Götzen . . . Darum, wie ich Gott und seine Wahrheit liebe, so haße, so verabscheue ich das Papstthum.* Zwar habe es selbst trotz der *Gräuel* des letzteren auch im Katholizismus *wahrhaft fromme, echt gottselige Menschen gegeben* — nur seien alle diese, wenn auch ohne förmliche Lossagung, innerlich ebenso über den Katholizismus hinausgewachsen wie Christus über das Judentum, Sokrates über das Heidentum. Die Lehre von der sichtbaren Kirche sei *eine grobe und die schändlichste aller Lügen*, ja eine *wahrhaft überschwenglich atheistische Lehre.* Vielmehr gebe es *nur Eine Gemeinschaft aller Heiligen, nur Eine, aber unsichtbare Kirche, zu welcher Christus, Epaminondas, Sokrates, Fenelon, Johann Arndt, Hamann — alle Gott wahrhaft und über alles liebende Seelen . . . sich versammeln.* Und nun das Persönliche: Jacobi zeichnet voll Ekels einen künftigen Stolberg, der mit Rosenkranz und Kerze, *sich mit Weihwasser besprengend, irgend einem Pfaffen die Schleppe tragend*, Gebete plappernd und barfuß in einer Prozession das Kreuz schleppt. *Alle diese Mummereyen, Andächteleyen und Alfanzereyen, Heiligen- und Hexen- oder Teufels-Kram zu diesem Manne und um denselben! — Es zerreißt mir das Herz.* Es sei aber *kein unschuldiger Wahnsinn*, der die Freunde befallen habe; verderbliche Leidenschaften, wohlgefällig gehegt und gepflegt, hätten die *Verrückung* ermöglicht, in der sie sich zur Zeit so wohl befänden. Er aber höre

[58] Unsere wichtigste Quelle für das Folgende ist der zweite Band von *Jacobi's Nachlaß* (s. o. Anm. 7), dessen vierter Abschnitt (S. 215—260) Dokumente zu Stolbergs Übertritt enthält. Hierauf beziehen sich in unserem gegenwärtigen Abschnitt alle Seitenzahlen ohne Titelangabe.

nur *das Hohngelächter der Hölle*, gegen das auch Sophie und Friedrich Leopold bald vergebens ihre Ohren verstopfen würden. Keineswegs erwarte er, mit alledem eine Gesinnungsänderung bei ihnen herbeizuführen, vielmehr: *Ich schreibe Ihnen einzig und allein, damit es Ihnen eben so schauderhaft bey dem Gedanken werde, mein Angesicht wieder zu sehen, als es mir schauderhaft wird bey dem Gedanken, das Ihrige und Stolbergs wiederzusehen. Ich werde fliehen ... Stolbergs Gegenwart würde mich tödten ... In andern Armen will ich über ihn weinen, den so tief, tief, tief Gefallenen.* Mit den Worten *Wir sehen uns nicht wieder* schließt der hemmungslose Erguß.

Drei Tage später (5. August) erklärt Jacobi in einem Brief an Holmer (S. 226—229), er habe nichts zurückzunehmen. Und er glaubt Stolberg der emotionalen Handlungsweise bezichtigen zu dürfen. Durchaus täusche jener sich, wenn er behaupte, jahrelang ernsthaft geprüft zu haben. Von subjektiven Vorlieben und Vorurteilen vielmehr habe er sich leiten lassen und sei damit als Fanatiker gekennzeichnet. *Ein Fanatismus, wodurch jemand aus dem Evangelischen Glauben in den Papistischen, aus der Religion in den Bilder- und Zeremonien Dienst zurück getrieben würde, ist mir von jeher als der ärgste, welcher sich denken ließe, erschienen, und es droht mir selbst mit Verstandesverwirrung, so etwas ungeheueres von einem Manne, wie Stolberg, zu erleben. Es läßt sich diese Erscheinung eines Unmöglichen durchaus nicht anders erklären, als aus der Verzweiflung, das Christenthum gegen die Angriffe einer durch Nachdenken und Geschichtsforschung erweiterten Vernunft zu finden. Einer solchen Untersuchung nicht gewachsen, soll es ihr entfliehen.* Gegenüber solchem Fanatismus, *einer solchen ebenso unchristlichen als inhumanen Verirrung des Geistes und Herzens*, sei Toleranz unmöglich, denn sie wäre *Gleichgültigkeit gegen Vernunft und wahre Religion.* Und so könne sein, Jacobis, Verhältnis zu Stolberg *kein friedliches ... mehr bleiben.*

Die peinlichen Ereignisse dieser Tage entbehren zuweilen nicht des tragikomischen Elements. Am Tage seiner Rückkehr nach Eutin, berichtet Voß, *stürmte* Stolberg trotz Jacobis *Verbot* gleich in dessen Haus; der Hausherr entwischte durch den Garten, und der Eindringling eilte weiter zu Voß, mit dem gleichen negativen Erfolg[59].

Am nächsten Tag (10. August) wendet Jacobi sich brieflich an Stolberg (S. 229f.). Er bedauert, seinen Vorsatz der Abreise nicht früher ausgeführt zu haben; doch nun stehe sie in wenigen Tagen bevor. Bis dahin werde er sich wie ein Kranker — und er sei krank — im Hause halten; er bitte, diesen Entschluß zu achten, nicht auf persönlichen Abschied zu dringen. Ganz leise klingt auch schon ein anderer Ton an. Jacobi verteidigt sich gegen den Vorwurf der Lieblosigkeit und gibt doch zu, nicht zürnen zu können, wenn Stolberg ihm *Leidenschaft und Härte* vorwerfe. *Du kannst ja hoffen, daß ich mich mit der Zeit besinnen werde; Du mußt es ja hoffen nach Deiner Denkungsart* — das ist schon beinahe ein Schuldbekenntnis.

[59] *Wie ward*, S. 83.

Fürstenberg schreibt (19. August; S. 232f.) an Jacobi wegen des schlimmen Briefes an die Gräfin vom 2. August; im eigenen Namen und in dem der Fürstin Gallitzin erklärt er kurz, wie sehr er sich geschmerzt, ja gedemütigt fühle. (Wieso gedemütigt? Doch wohl in stellvertretender Scham für Jacobi selbst.) Jener Brief könne kaum wirklich von Jacobi stammen, und so dürfe er diesen seiner unveränderten Teilnahme, Hochachtung und Liebe versichern. Ein Meisterstück würdig-maßvoller Zurechtweisung.

Und auch wir fragen: wie konnte Jacobi, der Freund der Münsteraner, zudem der *Gentleman unter den Dichtern und Philosophen*[60], sich so völlig gehen lassen? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir volle zwölf Jahre zurückgehen in die Zeit der Affäre Starck[61] und des Sturmlaufs der Berliner Aufklärer wider den Kryptokatholizismus. Damals (1788) hatte Jacobi gegenüber Nicolai in aller Form *die ganze Hypothese von einbrechendem Katholizismus für ein Hirngespinst* erklärt; ja, er hatte seine intellektuelle Selbstachtung aufs Spiel gesetzt, als er in diesem Zusammenhang schrieb: *Habe ich Unrecht . . ., so ist es mit meiner Philosophie und aller meiner, aus der Geschichte und Erfahrung gezogenen, Erkenntniß am Ende, und ich getraue mir über nichts mehr eine Meinung zu haben*[62]. Und nun also hatte Stolberg, einer seiner nächsten Freunde, ein geistiger Weggenosse, ihm das Spiel verdorben, ihn bloßgestellt. Wir haben oben (Anm. 14) gesehen, wie sehr Sailer fürchtete, daß die Literatoren *die Idee des Kryptokatholizism' . . . wieder aufwärmen* würden.

Vorsichtig dürfen wir vielleicht noch einen Schritt weiter gehen. Jacobis geistige Existenz war ein lebenslänglicher Kampf zwischen Glauben und Unglauben. Und zwar Unglauben im radikalen Sinn, ohne Halbheiten, ohne diesseitig-optimistische, humanistisch-immanentistische Kompensationen — nicht umsonst findet man bei ihm zuerst das Wort *Nihilismus*. Diesen Kampf hat er mit großer Ehrlichkeit gekämpft, doch ohne Entscheidung. Noch 1817 versichert er, daß *weder Eigendünkel noch Hochmuth noch Eitelkeit* ihn abhalten könnten, mit Freuden sein *gebrechliches philosophisches Christenthum gegen ein positives, historisches . . . zu vertauschen*; aber es gehe nicht. Wenig später schreibt er an Reinhold, den Kantianer, er zweifle nicht, *daß wer die Religiosität der Väter wollte, auch die Religion der Väter wollen müsse*. Er fährt fort: *Wie ich aber dazu gelangen könne, diese historisch-gediegene, einmüthige Religion der Väter so zu wollen, daß sie mir auch wirklich und wahrhaft werde; das weiß ich*

[60] *Er war ein frommer und hochgesinnter Mann, geistreich wie wenige, liebenswürdig wie keiner; und es sei das Wort erlaubt, er war der Gentleman unter den Dichtern und Philosophen, wenn dies Wort . . . Entfernung von allem Kleinlichen und Persönlichen zu bezeichnen geeignet ist* (Johann Georg Rist, *Lebenserinnerungen* [hg. von G. Poel, Gotha 1880—1888], I, 244; ähnlich III, 291). Rist, dänischer Diplomat (und einer der hervorragendsten deutschen Autobiographen) lernte Jacobi 1803 in Hamburg kennen.

[61] Johann August Starck (1741—1816), protestantischer Hofprediger in Darmstadt, Maurer, wurde bezichtigt, heimlich zum Katholizismus übergetreten zu sein — wie es scheint: mit Recht. Wenige Jahrhunderte haben so phantastische Gestalten aufzuweisen, so viel Geheimniskrämerei, wie das der Aufklärung.

[62] *Werke* (Leipzig 1812—1825), II, 503; IV/3, 418f. (Anm.).

nicht . . . Du siehst, . . . daß ich noch immer derselbe bin, durchaus ein Heide mit dem Verstande, mit dem ganzen Gemüthe ein Christ . . .[63].

Nun hatte Jacobi, wie wir gesehen haben, 1788 faktisch die Gefahr eines katholischen Vorstoßes geleugnet. Zugleich aber hatte er hypothetisch den Katholizismus als letzte Alternative der Aufklärung (im Sinne der Berliner) entgegengestellt: *Wir . . . möchten lieber selbst dem Stuhle zu Rom, als dem schrecklichen, unter dem Namen der Vernunft gepredigten Dienste eurer Eitelkeit uns unterworfen sehen*[64]. Was bei ihm gedachte Möglichkeit gewesen war[65], bei Stolberg war es nun konkrete historische Tatsache geworden. Stolberg hatte den Schritt in die strenge Gebundenheit getan, hatte sich mit Bestimmtheit entschieden für *Religion* in ihrer positivsten, forderndsten Gestalt. Empfand Jakobi dies als Vorwurf gegen seine eigene *Religiosität*? Fühlte er Neid? Wir können solche Fragen nur stellen, nicht sie beantworten.

Ganz sollten die Wunden von 1800 nie heilen. Jacobi beharrte zunächst dabei, *den Übergang von der Religion Christi zu einem römisch-katolischen Christianismus* für etwas schlechthin Entwürdigendes zu erklären; er klammerte sich an ein verlorenes Ideal, an *meinen Stolberg*, und kämpfte die Versuchung, an den wirklichen zu schreiben, nieder[66]. Dann kam 1802 die unbefugte, aber durch Jacobis Nachlässigkeit verschuldete und für ihn höchst peinliche Veröffentlichung der oben besprochenen Briefe an Sophie Stolberg, Holmer und Friedrich Leopold (2., 5., 10. August 1800) in den Marburger *Neuen theologischen Annalen*. Die unwürdige Weise, in der hier persönliche Dinge ans Licht gezerrt wurden, zwang ihn zu einer Erklärung, die im November 1802 im *Neuen Teutschen Merkur* erschien. Hier verwahrt er sich gegen den Vorwurf der Leichtfertigkeit bezüglich der Verwahrung der Briefe und gibt ihn doch halb zu. Er betont den ungeheuren emotionalen Druck, unter dem die zwei ersten geschrieben wurden, und will gern Abbitte tun, sofern sie der Gesinnung des dritten (an Stolberg selbst) widersprechen, eines Briefes, der doch nichts als *heiße, blutende, gebeugte Liebe* atme. Freilich: sachlich bleibt es für Jacobi ein *unvertilgbares Aergerniß*, daß sein Freund, als Katholik, einem *irreligiösen, materialistischen Dogmatismus, Mechanismus und Despotismus . . . hold und gewärtig ist. Aber in dem Manne ist womit ich dieses an ihm mir aus dem Sinne schlagen, worüber ich davon wegsehen, ja wohl allmählich es vergessen kann. Denn eine schönere Großmuth, ein reineres sich selbst Vergessen bei jeder persönlichen Beleidigung, auch der empfindlichsten, mehr Zartheit und Adel fand ich in keines andern Menschen Herz*[67]. Jacobi schickte Stolberg seine Erklärung zu. Ist es erstaunlich,

[63] *Friedrich Heinrich Jacobi's auserlesener Briefwechsel* (Leipzig 1825—1827; Abkürzung: *AB*), II, 459, 475, 478.

[64] *Werke*, II, 489f.

[65] Es ist bezeichnend, daß Jacobi die obigen Worte nicht eigentlich in seinem eigenen Namen spricht, sondern sie einem fiktiven Gegner des religiösen Rationalismus in den Mund legt.

[66] An Luise Stolberg, 10. XI. 1800 (*JN*, II, 237ff.).

[67] *Der Neue Teutsche Merkur vom Jahre 1802*, III, 161—171; abgedruckt in *JN*, II, 250—257.

daß dieser nicht geliebt werden wollte trotz dessen, was er *das Leben meines Lebens, die Seele meines Ich's* nannte (S. 258)? *Dir widerwärtig! mir heilig! Da ist die Kluft, über welche wir uns, zur Erneuerung alten, traulichen, wohlthuenden Umgangs, die Hände nicht reichen können.*

Diesen Brief empfand Jacobi als *Scheidebrief*, und er bezeichnete ihn so, als er 1804 die Reise zweier seiner Söhne nach Münster ankündigte. Stolbergs Antwort ist bewegend: er wisse von keinem Scheidebrief — im Gegenteil, unwandelbar sei seine Empfindung die *des entflammten Verlangens innigster Vereinigung, ... einer Vereinigung, in welcher ich Dich mit Jugendkraft — denn ewige Jugend gehört der Liebe — hinüber ziehen möchte in mein Element, weil es mir ausgemacht ist, daß es unser Element sey. Mit entflammten Wünschen möchte ich Dich hinüberziehen, liebster Jacobi, und Dich dann ewig an mein Herz drücken*[68].

Noch einmal fand ein Briefwechsel statt, als Stolberg 1806 den Tod der Fürstin Gallitzin meldete. Es ist ein müder Jacobi, der in seiner Antwort Stolberg der Teilnahme an seinem *namenlosen Verlust* versichert. Ein müder und auch ein dankbar milder: *Nicht zu vergessen Gesichte des Göttlichen, wo sie mir wurden, ist die unablässige Sorge meines leidvollen Alters.* Ein paar Nachrichten, ein paar klagende Rückblicke auf vergangene Zeiten, und dann die Schlußworte: *Mit uns allen sey Gott, der, wie Lavater irgendwo anführt, „jedem begegnet; wer ihn nur grüßen könnte." Ich umarme Dich mit unsterblicher Freundschaft*[69].—

Es ist erstaunlich, Jacobi und Voß (1751—1826) als Waffenbrüder zu sehen. Natürliche Sympathie bestand nicht zwischen dem feinen, überfeinerten Philosophen von Pempelfort und dem grobschlächtigen Schulmeister aus Mecklenburg, Enkel eines Hörigen. Voß sah in Jacobi einen Kompromißler, der es allzu lange für weise gehalten habe, *in der Mitte zu schweben*, und der es dadurch *mit der Vernunft und mit der Unvernunft* gleichermaßen verdorben habe[70]. Und Jacobi urteilte über Voß (1802): *Voss se méfiera et se trouvera mal à son aise bientôt avec tout homme qui n'aura pas tous ses préjugés ... Il ne s'est jamais dit: je me suis trompé, j'ai eu tort, et par cette raison il croit que tout homme que lui juge être dans l'erreur, veut se tromper, et que tout homme qui le blesse est un pervers*[71]. Jacobi hat nur allzusehr recht. Gerade beim Übersetzer sollte man an sich vor allem andern Einfühlungsvermögen erwarten. Wo aber fände man ein geringeres, jedenfalls gegenüber dem lebenden Menschen, als bei Voß? Er ist da ganz und gar primitiv. Und primitiv sind andererseits auch seine religiösen Anschauungen: Restbestände des Christentums, wie sie das glücksbedürftige Jahrhundert nach Gutdünken sich ausgesucht und zu einem komfortablen System vereinigt hatte. Gottes Ratschluß bleibt erhalten als Trost in bösen Tagen; auch der Unsterblichkeitsglaube verleiht dem Erdenleben eine höchst erwünschte Sekurität. Aber Sünde und Buße,

[68] *AB*, II, 356ff. [69] *AB*, II, 393ff.

[70] Voß an Gleim, 21. IX. 1800 (Herbst, *Voß*, II/1, 350). Vgl. Abraham Voß (Hg.), *Briefe von Johann Heinrich Voß* (Halberstadt 1829—1833), III/2, 154 und auch III/1, 117f. (Ernestine Voß' Urteil).

[71] M. Isler (Hg.), *Briefe von Benj. Constant ... und vielen Anderen* (Hamburg 1879), S. 174.

Gnade und Erlösung sind verharmlost. Und mit dieser spannungslosen Religion des Zutrauens zu einem nicht-spielverderberischen Gott und zu menschlicher *Erbtugend*[72] glaubt man wohl gar, in einer echt christlichen, sogar in der spezifisch lutherischen Tradition zu stehen. *Golgathas Held und der freudige Luther* haben uns vom *Zwang' ungöttlicher Sazung* erlöst; Luther errang uns *freie Forschung der Schrift und freie Vernunft*[73].

Die lange Vorgeschichte des Bruches zwischen Stolberg und Voß soll uns hier nicht beschäftigen; sie ist in den Biographien des einen oder des andern zu finden.

Am 5. August, vor der Rückkehr ihres Bruders, erzählte Katharina Stolberg dem Vossischen Ehepaar von seinem Schritt, *mit großer Schüchternheit*, wie Ernestine berichtet[74]. Voß war traurig, erfahren wir weiter, doch nicht erregt. Er ließ Stolberg bitten, ihn erst zu besuchen, wenn er ruhig sei, und versprach seinerseits, die eigenen Gefühle zu beherrschen.

Wie Stolberg gleich nach seiner Ankunft zu Jacobi und nach dessen Entweichen in den Vossischen Garten stürmte, haben wir schon gesehen. Voß und Ernestine ließen sich verleugnen. Vom Fenster aus sahen sie ihn *rasch die Runde machen, und Blumen und Blätter abreißen, die er umherstreute*[75]. Am nächsten Morgen schickte Voß ihm die *Warnung*, deren Poltern und Zetern stellenweise in asyntaktisches Stammeln übergeht:

Keine Ruh, Einschläferung nur mit Angsttraum,
Schaft dir Mönchsablaß um Verdienst des Andern,
Augendrehn, Räuchwerk und Kastein, und Bannspruch
Plärrendes Anflehns.

Du zum Licht zwangloser Vernunft von Luther
Miterkämpft, du Forscher der Offenbarung,
Du im Anhauch griechischer Luft gehobner
Adler der Freiheit!

Du verkennst Erbtugend und Schwung zum Äther?
Und, o Schmach! demütigest dich in grauser
Hildebrand' unmenschlichen Frohn, dich dumpfem
Glauben verpflichtend,

Pfaffenknecht? Ab schwörest du Licht und Wahrheit?
Am Altarschmaus dann des gebacknen Gottes
Schnaubst du dem, was Menschen vom Thier erhebet,
Haß und Verfolgung?[76]

[72] Das Wort erscheint in der *Warnung* (s. u.) und in *An Gleim* (*Sämtliche Gedichte* [Königsberg 1802], III, 237, 270).

[73] *An Friedrich Heinrich Jacobi* (*Sämtl. Ged.*, III, 244); *Bestätigung der Stolbergischen Umtriebe* (Stuttgart 1820), S. 93 (vgl. auch daselbst S. 82). In einem Brief an J. Grimm vom 18. XI. 1820 bemerkt Savigny, Voß habe in der Polemik gegen Stolberg sich *einen ganz ersonnenen Luther, einen guten Aufklärer und Einreißer hinphantasiert* (R. Steig, *Achim von Arnim und die ihm nahestanden*, III [Stuttgart und Berlin 1904], 467f., Anm. 1).

[74] Voß, *Briefe*, III/1, 131. [75] Voß, *Briefe*, III/1, 132. [76] *Sämtliche Gedichte*, III, 236f.

Alles das aber hindert Voß keineswegs zu sagen: *Wir, unserm göttlichen Herrn getreu, üben das Gebot: Verdammt nicht, daß ihr nicht verdammt werdet.* Und er wagt es zu zitieren: *Ehre sei Gott in der Höhe! Friede auf Erden! und den Menschen ein Wohlgefallen!*[77]

Vor allem verlangte er, Stolberg solle *von Agnes Freunden ein ruhiges Wort über die Kinder anhören*[78]. Worauf solch *ruhiges Wort* hinauslief, war dies: der Konvertit sei verpflichtet, die Kinder aus erster Ehe protestantisch aufwachsen zu lassen, also sich ihrer Erziehung zu begeben. Stolbergs Antwort auf dies Ansinnen (und zugleich auf die *Warnung*) war würdig und maßvoll: *Diese Sache ist eine Sache zwischen Gott u: mir, u: so ist es auch meine Leitung oder Misleitung der Kinder welche nicht Menschen, denen ich Rechenschaft schuldig wäre, sondern Gott mir anvertraute. Gegen Sie u: Ernestine bin u: bleibe ich der alte u: gebe Ihnen die Hand darauf*[79]. Gerade dies Problem der „Agneskinder" trat nun mehr und mehr in den Mittelpunkt der Eutiner Auseinandersetzungen. Vergeblich, so erzählt Voß, wurden Agnes' Brüder (von Witzleben) und ihr Oheim, der Hofmarschall von Dorgelo, bei Stolberg vorstellig[80]. Auch den Fürstbischof bearbeitete Voß nach Kräften, doch entrüstet er sich in *Wie ward Friz Stolberg ein Unfreier* (S. 86) über die (angebliche) Beschuldigung, er habe dem Landesherrn eine gewaltsame Trennung der Kinder vom Vater angeraten. Selbst Kleuker soll, wie schon erwähnt, auf Voß' Seite in den Streit eingegriffen haben. Es war ganz besonders diese Einmischung in elterliche Rechte, die zur Solidarität von Familie und Freundschaft auf Stolbergs Seite führte. Über eine Begegnung mit Christian Stolberg berichtet Voß an Gleim: *Graf Chr. war von meiner Frau mürbe gemacht worden; triefend wie ein Schwamm, begegnete er mir an der Thüre, stuzte vor meinem Anblick, ging mit mir ins Haus zurück, und war nervenlos wie ein Schwamm. Sobald ich aber von den Kindern anfing, steifte er sich . . .*[81].

Luise Stolberg, die Schwägerin, verlangte von Ernestine in *beweglichem*, von Voß selbst *in rauhem und fast gebietrischem* Ton Einwilligung zu einem letzten persönlichen Treffen mit Friedrich Leopold. Ja, erwiderte Voß, wenn Sophie nicht anwesend sei; worauf Luise ihm den Rücken zukehrte und ging[82]. Ernestine schrieb dann Stolberg den Abschiedsbrief, in dem sie den alten Stolberg gegen den jetzigen ausspielte und aus einer glücklicheren Vergangenheit Agnes' Bild heraufbeschwor. Stolberg antwortete: *Also kein mündliches Lebewohl. weil Sie u: Voß es nicht wollen . . . Mir ist, seit ich katholisch bin, kein alter Freund darum weniger werth geworden; so wie auch kein Protestant, dem das Christenthum würcklich heilig u: lieb ist, sich darum von mir entfernet hat . . . Jede liebevolle Erwähnung meiner seeligen Agnes thut meinem Herzen wohl . . . Mögen wir uns wieder sehen,*

[77] *Wie ward*, S. 86. [78] *Wie ward*, S. 82.

[79] Hellinghaus (s. o. Anm. 5), S. 294f.

[80] *Wie ward*, S. 84. Nach Ernestines Bericht (Voß, *Briefe*, III/1, 132) suchte Voß vergebens, Agnes' Bruder (Singular) zum Einspruch bei seinem Schwager zu bewegen.

[81] *Wie ward*, S. 84. [82] *Wie ward*, S. 90.

dort wo sie, die hienieden schon zum Engel reifte, unser harret[83]. Dieser letzte Satz aber ruft dann bei Voß wieder ein erstaunliches Theologumenon hervor. In *Wie ward* erregt er sich über den Optativ (*Mögen wir . . .*) als *erzpapistisch* und stellt ihm seinen eigenen kernigen Indikativ gegenüber, der ihm offenbar als gut evangelisch erscheint: *Ja, bei Gott dem Allbarmherzigen, wir werden uns wiedersehn . . . Aber welche Scham, welche Reue, du bethörter Stolberg, wird deiner Seligkeit vorangehn!*[84]

Ein stumm-verlegener Gruß bei zufälliger Begegnung, gegenseitige Abschiedsbesuche der Kinder — dann verläßt Friedrich Leopold mit den Seinen Eutin. Ernestine berichtet, wie Voß weinte und dem Scheidenden mit freundlichen Wünschen nachsah[85]. Voß selbst schrieb einige Wochen später: *Unsre Stürme sind überstanden; aber die Gestade liegen voll Wrack, und ein Freund ist verloren! Nicht bloß abgestorben, nein, Unfreund geworden, mit den Seinigen*[86]. *Unfreund* — wieso? Es ist Voß, der das Erlebnis nicht verwinden kann, der sich vergiften läßt, in dessen Geist allmählich alles sich zusammenfügt zum Wahnbild eines verruchten Ränkespiels; mehr und mehr verhärten sich jene Vorstellungen von einem verschwörerischen holsteinischen *Adelsbund*, von pfäffischem Blendwerk in Münster, von einem betrogen-betrügenden Stolberg, ja überhaupt von einer alldurchdringenden Konspiration wider Licht und Vernunft; kurz, jene verkrampften Ideen, mit denen er 1819 in *Wie ward* und 1820 in der *Bestätigung* vor die breite Öffentlichkeit trat. Auf diese späte Erneuerung des Konflikts haben wir hier nicht einzugehen. Nur diese Frage sei kurz berührt: warum gerade 1819/20? Man kann Voß' Handlungsweise wohl nur erklären aus einer panischen Stimmung angesichts der Verfestigung der Konfessionen in und nach den Befreiungskriegen; auf evangelischer Seite war die Erweckungsbewegung im vollen Gang[87], und dem Katholizismus strömten alle möglichen prominenten und halbprominenten Geister nur so zu[88]. Voß und sein Heidelberger Bundesgenosse Paulus[89], in dessen Zeitschrift *Sophronizon* ja *Wie ward* erschien, kämpf-

[83] Hellinghaus, S. 295f.

[84] *Wie ward*, S. 101f. Sollen wir uns übrigens bei dieser *Scham* und *Reue* (doch wohl im Jenseits?) so etwas wie ein rationalistisches Fegefeuer vorstellen?

[85] Voß, *Briefe*, III/2, 3ff.

[86] *Wie ward*, S. 93.

[87] Einen Seitenhieb auf Claus Harms teilt Voß auf S. 104 der *Bestätigung* aus, worauf dann wieder (S. 105) siegesgewisse Berufung auf *Vernunft und Bibel* erfolgt.

[88] Auch Voß' Sohn Heinrich wirft in einem Brief an den nahe befreundeten Jean Paul die Frage auf: *Warum jetzo diese Schrift nach 18 langen Jahren?* — und fährt antwortend fort: *Der Hauptgrund liegt in der gegenwärtigen Zeit; mein Vater hat sich innerlich aufgefordert gefühlt, zu reden, wo die Theologen schweigen; Nacht und Tag nicht hat er Ruhe* (Abraham Voß [Hg.], *Briefe von Heinrich Voß* [Heidelberg 1833—1838], I, 81). An anderer Stelle: Stolbergs Anhang sei gerade jetzt sehr gewachsen; er mache immer mehr Proselyten (I, 89). Besonders die *Religionsgeschichte*, ein *unseliges Buch voll Lügen und Verdrehungen der Geschichte* (*zur Ehre Gottes!*) habe eine höchst verderbliche Wirkung (II/2, 84). — Übrigens mußte selbst der Berliner Popularaufklärer Biester, der einst, Jacobi zufolge (*AB*, I, 479), erklärt hatte, *der Name Jesus müsse in 25 oder 50 Jahren im policirten Europa nicht mehr religios genannt werden*, es erleben, daß sein Sohn 1812 katholisch wurde.

[89] Unter dem Pseudonym C. F. A. Schott veröffentlichte Paulus *Voß und Stolberg oder der Kampf des Zeitalters zwischen Licht und Verdunkelung*, ein Buch von 446 Seiten (Stuttgart

ten ein verzweifeltes Rückzugsgefecht der religiösen Aufklärung des 18. Jahrhunderts.

Ernestine Voß (1756—1834) finden wir durchweg kritiklos auf seiten ihres Gatten. Doch spürt man eine größere Herzenswärme durch; Stolberg selbst nennt sie *eine edle, reine, liebevolle, durch ihn* [Voß] *verkehrte Seele*[90]. Auch ihr Bruder, Heinrich Christian Boie (1744—1806), steht ganz im Vossischen Lager; er kann *Stolbergs so rasch* [!] *gewagte Unbesonnenheit* nicht vergessen und prophezeit ein furchtbares Erwachen aus Traum und Täuschung[91]. Heinrich Voß (1779—1822) dagegen, Johann Heinrichs zartbesaiteter Sohn, verharrt in schmerzhafter Liebe zum verlorenen Mentor. Im Jahre 1802 schreibt Boie, sein Onkel, an ihn: *Dein Urtheil über Solberg un d Deine Anhänglichkeit an ihm* [sic] *macht Deinem Herzen Ehre. Meine Bitterkeit, der ich ihn sonst wie immer liebe und gewiß Gerechtigkeit widerfahren laße, wird nur durch das Übel, das er hier* [in Eutin] *gestiftet hat und von dem ich die Folgen vor Augen habe, unterhalten*[92]. Noch 1806 bewahrt Heinrich Voß Briefe von Stolberg, Goethe, Schiller zusammen auf; in trüben Stunden liest er sich aus ihnen *Trost ins Herz*[93].

Später allerdings, 1819/20, ist er ganz Trabant seines Vaters, dessen *Wie ward* er als *ein wahres Feldgeschrei für Vernunft und Freiheit* preist. *Diese Schrift,* fährt er fort, *wird wie eine Kanonenkugel die Seelen der sogenannten holsteinischen Ritter durchfahren, sie wird zerschmettern, aber durch Wegräumung Segen bringen. . . . Stolberg selbst wird an vielen Stellen bis zu Thränen der Wehmuth gerührt werden, dann freilich wieder die Röthe der Scham und des Zornes im Gesicht fühlen.* Erst jetzt habe er, Heinrich, *die Kehrseite von Stolbergs wahrhaft liebenswürdigem Wesen* erkannt; denn bisher hätten die Eltern ihm und seinen Brüdern *alle unfrommen Ausbrüche dieses Zeloten . . . sorgfältig verhehlt*[94]. Und an einen andern Freund schreibt er: *Erbtugend*[95] *hat Stolberg im hohen, ja im höchsten Grade. Aber o wie hat diesen herrlichen Mann sein Ultra-Aristokratismus, sein Hyper-Christianismus heruntergebracht!*[96] Als er von Stolbergs schwerer Erkrankung hört (1819), fürchtet er, die böse Welt werde seinem Vater Schuld geben; und als jener dann tot ist, berichtet er mit spürbarer Erleichterung von einer Erklärung der Gräfin Sophie über die rein physischen Ursachen seines Ablebens; ja, Heinrich, der aufgeklärte, scheint diesen Tod geradezu als Gottesurteil zu

1820). — Wie kurze Zeit währte übrigens die Suprematie der christlichen Restauration! Mit Comte (geb. 1798; 1824 *Système de philosophie positive*), Feuerbach (geb. 1804), Mill (geb. 1806), Strauß (geb. 1808; 1835 *Das Leben Jesu*) trat eine neue Aufklärung zum Angriff an.

[90] *KA*, S. 18.

[91] Karl Weinhold, *Heinrich Christian Boi* (Halle 1868), S. 124.

[92] Weinhold, S. 124f. [93] *Goethe-Jahrbuch*, V (1884), 53.

[94] Heinrich Voß, *Briefe*, I, 80f. Boies bereits zitierter Brief und ein noch zu zitierender von Gleim zeigen jedoch, daß Heinrich Voß bereits früher im Bilde war.

[95] Stets echot Heinrich — man kann nur sagen: linientreu — die nun schon jahrzehntealten väterlichen Schlagwörter; so finden wir z.B. *Hildebrandische Geisteszwingherrschaft* und Preis für Luther als Helden der Vernunftbefreiung (II/2, 90).

[96] Heinrich Voß, *Briefe*, II/2, 85; ähnlich I, 83 (an Jean Paul).

betrachten: *Gott hat entschieden*, ruft er aus. In seines Vaters *Wie ward* findet er einen ruhigen, kraftvollen Ton, der doch *milde ist, wo Milde ausreicht*, dagegen in Stolbergs posthumer *Kurzer Abfertigung* ohnmächtige *Giftworte*. Schmerzerfüllt tadelt er, daß Jacobi seine *herrlichen Briefe über Stolbergs Übertritt ... förmlich zurückgenommen, und durch die Zurücknahme verdammt* habe (s. o. S. 289). Und doch bricht auch jetzt immer wieder die alte Verehrung für den Stolberg von ehedem durch[97]. —

Erstaunlich bleibt das Toben des an sich so harmlosen alten Gleim (1719 bis 1803). Seine Sensationsmeldungen über die Auseinandersetzungen in Wernigerode haben wir schon besprochen. Eine Zeitlang steigern er und Voß einander in immer rasendere Wut hinein. Er berichtet vom Besuch des heimlichen *Renegaten* in Halberstadt und fügt hinzu, die Stolbergschen Söhne hätten *wie Katholiken* ausgesehen, nämlich *blöde* und *schüchtern*[98]. Von einem Gefallenen, einem Wahnsinnigen spricht er einige Tage später. Wäre er, Gleim, nicht alt und kraftlos, er wollte ein neuer Luther werden. Und er ruft aus: *Könnt' ich ein Athlete noch sein, so stritt' ich gegen die Hottentotten, die uns das Licht des Evangeliums auslöschen wollen ...* Stolbergs Konversion sei nichts anderes als *Abfall ... von seinem bisherigen Gott*. Ähnlich hemmungslos äußert er sich gegenüber Stolbergs Schwester Katharina: *Wahnsinn oder Aristokratismus* seien die einzig möglichen Erklärungen für Friedrich Leopolds Handlungsweise; er wolle wohl *Bassa werden, oder Bischof*. Toleranz wäre hier *Versündigung an der Religion Jesu*, und mit Bitten um Verständnis möge man ihn, Gleim, verschonen. An Heinrich Voß: *Lieber ein Räuber oder ein Mörder als s o l c h ein Abtrünniger*. Und an Herder: *Unsere Theologen ... neigen zum Katholicismus ... Desto mehr müssen wir Laien der guten Sache uns annehmen, und das wollen wir, so Gott will!* Kein Wunder, daß Christian Stolberg später angesichts der in *Wie ward* abgedruckten Briefe Gleims ausrief: ... *ein faselnder, liebloser, jedes Mährlein glaubender ... Wackelkopf*[99].

Und doch, Gleim verharrte nicht gleich Voß in dauernder Feindschaft. Wie Stolberg in der *Kurzen Abfertigung* (S. 25) selbst schreibt: *Der alte Wein* [d.h. Gleim] *war durch Schütteln und Rütteln getrübt worden, klärte sich aber bald wieder auf. Jener* [Voß], *der immer herbe war, ward Essig und blieb Essig*. Im Jahre 1801 wollte Gleim Stolberg zunächst nicht bei sich sehen; doch wenig später sandte er ihm mit einem Gruß seine *Zeitgedichte* zu. So lebte die Freundschaft noch einmal kurz aber herzlich auf. Stolberg reichte Gleim die Hand *mit inniger Wehmuth*, zugleich mit der Hoffnung auf künftige Umarmung *zur Rechten des*

[97] Heinrich Voß, *Briefe*, I, 85f., 91f., 100f.

[98] *Wie ward*, S. 76. In *KA* (S. 23) hebt Stolberg hervor, seine Söhne hätten beim Besuch in Halberstadt von seinem Übertritt noch gar nichts gewußt. Immerhin: die Jungen mögen wohl die Geladenheit der Atmosphäre gespürt haben und dadurch in ihrer Sicherheit erschüttert worden sein.

[99] *Wie ward*, S. 76—81; Herbst, *Voß*, II/1, 324f., 327; *Von und an Herder* (s. o. Anm. 15), I, 282; Hennes-3, S. 188.

Vaters der Freude, und des Lebens und der Liebe. Und Gleim, wenige Monate vor seinem Tode, antwortete: *Meine Hand liegt in der Ihrigen! Lassen Sie uns irdische Wesen so vollkommen wie möglich seyn, bis wir himmlische seyn werden*[100].

Wilhelm Körte (1776—1846), Gleims Großneffe und Biograph, hat später dessen Haltung gescheit und billig abwägend gedeutet. Er betont, daß Gleim als Sohn seiner Zeit durchaus ohne Organ für jeglichen absoluten Anspruch von religiöser Seite her war. Im Glauben an Vernunft, Gewissen und Herz des wahrhaft aufgeklärten Menschen fand er Frieden, fühlte er der Heiligung sich nicht bedürftig. *So nun begriff er nicht, wie ein Mann auf alle Weise, auf alle Gefahr hin, sein Inneres zu befriedigen streben müsse ... Sein gutes, kindlich reines Herz lebte unbefangen im Frieden des guten Gewissens, in dem ihm angeerbten lutherischen Glauben, ehrend seiner Kirche Gebot und Sitte, und sich erfreuend der Freiheit des äußeren Cultus, welche derselbe gestattete*[101]. Auch Gleim glaubt also, wie Voß, in der lutherischen Tradition zu stehen; auch er merkt nicht, wie unendlich weit der Pelagianismus der Tugend vom reformatorischen Augustinismus entfernt ist. Im übrigen erscheint ihm als Hauptvorteil des damaligen Protestantismus, daß er eine Minimalkirche ist, deren *Cultus am wenigsten lästig fällt*[102]. Verständnislos für Stolbergs religiöse Unbedingtheit, kann Gleim dessen Übertritt nur *als einen Schritt aus weltlicher Absicht begreifen*, wie Körte sagt[103]. Und wenn es auch nur ein höhnischer Scherz war, daß Stolberg wohl *Bassa oder Bischof* werden wolle, so glaubte Gleim doch ernstlich an andere Lockungen, etwa eine Dompräbende in Münster[104].

Aus Körtes Worten geht klar hervor, wie sehr seine eigene Meinung abweicht von der des verehrten Großoheims. Später hat er selbst in den Streit um *Wie ward* eingegriffen, auch hier wieder mit Einfühlung, Gerechtigkeit und Takt. Stolbergs Problem faßt er so zusammen: *St., streng lutherisch erzogen, der Phantasie wie dem Gefühl in allem Religiösen mehr zu eigen, als der nüchternen Vernunft; angezogen von geistreichen, liebenswürdigen und achtungswerthen Freunden in der katholischen Kirche; abgestoßen von der Nüchternheit und Willkür ewiger Veränderungen, Neuerungen und Abklärungen in der protestantischen Kirche, und geschreckt von dem nicht eben sinnlosen Wahne: daß das politische Freiheits-Streben in seiner Übertreibung auch die religiöse Freisinnigkeit über alle Gränzen der Kirche mit sich fortreißen werde, fühlte sich unwiderstehlich zu der katholischen, fester umfriedigten, Kirche hingezogen, und opferte endlich, da er weder heucheln, noch das ihm Heiligste nur halb thun und erfüllen konnte, Alles auf, um zu ihr selbst überzugehen*[105]. Scharf tadelt er die *gefühllos-ungefüge Sinnesart* von Voß,

[100] Wilhelm Körte, *Johann Wilhelm Ludwig Gleims Leben* (Halberstadt 1811), S. 352, 361f.; *KA*, S. 23ff.

[101] Körte, *Gleim*, S. 333. [102] Körte, *Gleim*, S. 337. [103] Körte, *Gleim*, S. 332.

[104] *Wie ward*, S. 76; *KA*, S. 24. In diesem Zusammenhang fragt Stolberg: *Wie konnte der gute Greis, der viele Jahre Secretair eines Domkapitels gewesen, in welchem katholische Domherren sind, nicht wissen, daß ich als ein verheiratheter Mann nicht Domherr werden konnte?*

[105] *Beurtheilung der Voßischen Schrift: „Wie ward Friz Stolberg ein Unfreier?" und einiger andern damit verwandten Schriften* (anonym, Amsterdam und Leipzig 1820), S. 102f.

der *durch die überall und durchaus unredliche Behandlung Stolbergs* die Sache der religiösen und der politischen Freiheit nur kompromittiert, ja *völlig entehrt* habe; und er hält ihm das Groteske in seiner Berufung auf echt-evangelische Gesinnung und wahren Protestantismus vor[106]. Im Jahre 1820 wußte man sehr viel besser als um die Jahrhundertwende, was Protestantismus eigentlich ist. Und ferner: hier spricht eine andere Generation.

Wenden wir uns nun nach Weimar, so finden wir merkwürdigerweise bei Schiller kein Wort über Ereignisse, die seinen alten Widerwillen gegen Stolberg doch nur vertiefen konnten. Unter Goethes[107] Äußerungen liegt dem Jahre 1800 zeitlich am nächsten seine Rezension von Voß' gesammelten Gedichten (1804). Durchaus billigt er hier dessen Protest gegen Stolbergs *Rückschritt in jenes alte, von unseren Vätern mit Kraft bekämpfte, seelenbedrückende Wesen* und allgemein *gegen Schnellglauben und Aberglauben, gegen alle den Tiefen der Natur und des menschlichen Geistes entsteigenden Wahnbilder, gegen Vernunft verfinsternde, den Verstand beschränkende Satzungen, Macht- und Bannsprüche, gegen Verketzerer, Baalspriester, Hierarchen, Pfaffengezücht, und gegen ihren Urahn, den leibhaftigen Teufel.* Dreist sei es, heißt es mit deutlicher Spitze gegen den Katholizismus, wenn Intoleranz Toleranz fordere[108]. Es ist übrigens zu bedenken, daß Goethe damals seine sachliche Information wohl ganz von dem seit 1802 in Jena wohnhaften Voß selbst hatte; weniger wichtig dürfte sein, daß dessen Sohn Heinrich bei der Abfassung der Kritik mitwirkte[109].

Später wurde dann auch Goethe durch die Ereignisse der Jahre 1819/20 tief peinlich berührt:

Voß contra Stolberg! ein Proceß
Von ganz besonderm Wesen,
Ganz eigner Art; mir ist indeß,
Das hätt' ich schon gelesen.
Mir wird unfrei, mir wird unfroh,
Wie zwischen Gluth und Welle,
Als läs' ich ein Capitolo
In Dante's grauser Hölle[110].

Sachlich mit kühler Reserve, persönlich nicht unfreundlich gegenüber Stolberg spricht Goethe sich am Ende des Abschnitts 1801 in den *Tag- und Jahresheften* aus (Abfassungszeit wohl 1825): bei allen seinen vortrefflichen menschlichen Eigenschaften habe es Stolberg durchaus an Selbständigkeit gefehlt. Er, Goethe, habe 1800 längst nichts mehr mit ihm gemein gehabt, habe ihn längst für innerlich

[106] Körte, *Beurtheilung*, S. 98, 116f., 130.

[107] Vgl. meine Aufsätze *Goethe and the Stolbergs: A Friendship of the Storm and Stress* und *Goethe and the Stolbergs after 1775: The History of a Problematic Relationship*, *The Journal of English and Germanic Philology*, XLVIII (1949), 483—504 bzw. L (1951), 22—59.

[108] *Werke*, XL, 274ff. [109] *Werke*, XL, 453. [110] *Werke*, V/1, 186.

katholisch gehalten; so habe er gelassen dem Tumult zusehen können[111]. Endlich, in dem Aufsatz *Voß und Stolberg* (ebenfalls 1825 geschrieben)[112], setzt er sich näher mit dem ganzen Komplex auseinander. Er erinnert sich des eigenen Entzückens (1783 in Weimar) über Agnes Stolberg, die, *aus frei-heiterm, persönlich-harmonischem Übergewicht* wirkend, in ihrer Lieblichkeit und Sicherheit an Calderons Engel Gracioso gemahnte. *Die Göttliche eilt zu ihrem Ursprung zurück; Stolberg sucht nach einer verlorenen Stütze, und die Rebe schlingt sich zuletzt um's Kreuz.* Was aber Voß betrifft, so erscheint aus der Perspektive eines Vierteljahrhunderts manches an seinem Ingrimm *gar wunderlich*; auch Jacobis Verhalten erregt Goethes Kopfschütteln. War die Sache, fragt Goethe, so wichtig, wie sie damals im Augenblick erschien? Wie dem auch sei: immer wieder, meint er, wird es solchen Skandal geben, wenn tief verwurzelte religiöse Überzeugungen *plötzlich im einzelnen Falle in schreienden Conflict gerathen*[113].

Mehrfach nimmt Herder noch im Jahre 1800 zur Affäre Stolberg Stellung. Am ausführlichsten in einem weisen, warmherzigen Brief an seine Freundin Luise Stolberg. Auf die Italienreise von 1791/92 geht er in seiner Deutung zurück: ohne eigentlichen Sinn für Kunst und Altertum (d.h. also für den klassisch-säkularen Formenschatz des Landes), habe Friedrich Leopold der innigen, uralten Verbindung zwischen katholischer Tradition und der berückenden, *oft melancholisch-schönen Majestät Italiens* nicht widerstehen können[114]. Persönliche Dinge (wie der Verlust eines Kindes eben zu jener Zeit) hätten seine Empfänglichkeit erhöht; und den so vorbereiteten Mann hätte dann *die zerrissene, zerfetzte Gestalt* des modernen Protestantismus, die in diesem herrschende Willkür und verantwortungslose Subjektivität getrieben, im Mysterium Ruhe zu suchen. Habe er die gefunden, dann *heil ihm!* — so werde auf den zermürbenden Seelenkampf der letzten Jahre endlich Frieden folgen. Gewiß: ein Feld segensreicher Tätigkeit habe er aufgegeben, vielleicht zu Unrecht, aber zur gegebenen Zeit werde auch die neue Kirche ihm menschheitsfördernde Aufgaben zuweisen. Und was das Persönliche betreffe: *Das brüderliche Band . . . zwischen ihm und seinen Freunden ist gar nicht aufgelöst; er hat ein anderes Stockwerk bezogen, wohnt aber mit ihnen in demselben Hause. Denn auch der Katholicismus ist Christenthum; wer könnte dies, wenn er die Schriften Kempis', Taulers und so vieler andren Mystiker oder Fr. de Sales, Fenelons, Palafox u.s.f. lieset, leugnen. Die harte Anmaßung einer allein selig machenden Kirche ist dem Geiste des ächten Protestantismus schnurstracks entgegen . . .*[115]. Ähnlich schreibt er auch an Johannes Falk: *Sind Katholiken nicht Christen? O, wie ich den niedrigen Eifergeist im Prote-*

[111] *Werke*, XXXV, 119f. [112] *Werke*, XXXVI, 283—288.

[113] Der Vergleich Stolbergs mit einer Rebe, die einen Halt sucht — er geht durch die ganze Stolbergliteratur — scheint zu stammen aus der noch näher zu besprechenden Schrift von Krummacher (s. u. S. 302).

[114] Merkwürdig der Gegensatz zu Eichendorff, der die *melancholisch-schöne Majestät* gerade dem heidnisch-dämonischen Bereich zuweist (*Das Marmorbild*).

[115] *JN*, II, 233—236.

stantismus hasse und verachte! ... Auch Leibnitz war erwiesenermaaßen Katholik [!], *und wer wollte es nicht sein, wenn der platte Aberglaube und die Hierarchie nicht Dogma wäre? Luther selbst wollte gerne katholisch bleiben*[116]. Gewiß, dem tobenden Gleim gegenüber setzt Herder dann die Akzente etwas anders: Stolberg vergleicht er mit Petrus, da dieser den Herrn verleugnete; er spricht von ihm als einem Verirrten, einem Kranken. Vor allem will er Gleim von öffentlichem Zetern zurückhalten, und vielleicht kommt er ihm verhältnismäßig weit entgegen, um seine Wut nicht noch mehr anzufachen: *Hindern Sie ja alles, ... was von unsinnigen Eiferern zu seiner* [Stolbergs] *Beschimpfung laut ertönen mag! es ist unwürdig ... Also begraben sei er uns! mitleidig zur Ruhe gesenkt! Have, anima distorta, misera, have! Wir singen dir Requiem, aber herzlich und leise. Mich dauert Stolberg, weiter kann ich nichts sagen; ich ahne den ganzen Gang seiner Seele. Finde er Ruhe!* Caroline schließt sich den Gedanken ihres Gatten an. Nun werde Stolberg, fügt sie hinzu, den von ferne so lockenden Katholizismus einmal aus der Nähe sehen[117].

Bei aller Grundverschiedenheit der theologischen Standpunkte zeigen Herder und Lavater (1741—1801) doch eine ähnlich ambivalente Haltung gegenüber dem Katholizismus. Der Zürcher kann sich ereifern gegen das *Joch*, gegen den *Despotismus* der römischen Kirche; sie kann ihm erscheinen als das *Ungeheuer, wobei jeder protestantische Blutstropfen in Gärung gerät*[118]. Aber er sieht auch unermeßliche Werte in ihr, ist mit Sailer aufs engste befreundet — und wird denn auch von den Berliner Aufklärern als Kryptokatholik verdächtigt. Hören wir zunächst, wie er Stolbergs Übertritt einem Dritten gegenüber beurteilt: *Über Stolbergs Kirchenveränderung bin ich vielleicht unter allen seinen Freunden am wenigsten befremdet. Eine fromme, poetische Natur, wie die seinige, ist leicht verführbar durch glänzende Phantome, und wenn sich die katholische Religion seinem guten Herzen in den tugendhaftesten Personen und liebenswürdigsten Charakteren darstellte, so ist wohl leicht zu begreifen, wie ein Kopf wie Stolberg's, der wenigstens nie große Beweise logischer Präcision und philosophischen Scharfsinns gegeben hat, von seinem Herzen hingerissen werden konnte, einen Schritt zu thun, den schwerlich eine kalte Vernunft wird vernünftig nennen können*[119]. Man hat gerade neuerdings von katholischer Seite auf den qualvoll-langsamen und daher eben nicht-impulsiven Charakter von Stolbergs Entwicklung vor der Konversion hingewiesen — sicherlich mit Recht[120]. Aber kann man andrerseits bestreiten, daß *logische Präcision und philosophischer Scharfsinn* tatsächlich nicht seine Stärke waren? (Wenn diese Kritik nur nicht gerade von Lavater gekommen wäre!)

[116] Menge (s. o. Anm. 8), II, 129.
[117] *Von und an Herder*, I, 280.
[118] Christian Janentzky, *J. C. Lavaters Sturm und Drang* (Halle 1916), S. 345.
[119] Herbst, *Voß*, II/1, 323f. (aus Hennings' Nachlaß).
[120] Pierre Brachin, *Le Cercle de Münster (1779—1806) et la pensée religieuse de F. L. Stolberg* (Lyon und Paris o. J.).

Lavaters Brief an Stolberg vom 4./5. Oktober 1800 ist ein hervorragendes menschliches Dokument[121]. Der Grundton ist bewußter religiöser Pragmatismus: *Der Geist geistet, wo Er will*, und allein in der Heiligung, in der Liebe erweist sich letzten Endes der rechte Glaube. *Gehe jeder den Weg, welchen ihn Gott und ein redliches Herz führen.* Er selbst verehre die Katholische Kirche *als ein altes, reichlich beschnörkeltes, majestätisches, gothisches Gebäude, das uralte theure Urkunden aufbewahrt* und dessen Sturz *der Sturz alles kirchlichen Christenthums wäre.* Wahre Heilige habe diese Kirche — in einem Sinne, wie sie der Protestantismus nicht beanspruchen könne; andrerseits allerdings scheine sie auch *zahllose „Zeremoniensklaven" ... geflissentlich zu unterhalten.* Für ihn selbst komme ein Übertritt nie und nimmer in Betracht; denn für ihn sei Religion frei von Formen, *eine Richtung des Herzens zu Gott in Christo, und ein inneres Streben nach Ähnlichkeit mit Ihm.* Er kenne keine *ausschließend beseeligende, schlechterdings unfehlbare Kirche*; er wolle *ein Eigenwillenloser Knecht Christi*, nicht aber eines *Sterblichen Sklave* werden. Doch, wie gesagt, sein Prinzip ist vollkommen pragmatisch. Und so wünscht er von Herzen, der Freund möge an Seelenruhe, *an Lust und Kraft zum evangelisch christlichen Leben, ... an Ähnlichkeit des Sinnes Christi* gewonnen haben oder gewinnen. Mit feurigen Worten fordert er ihn auf, *die Ehre der katholischen Kirche* zu werden, die spezifisch katholischen Tugenden zu üben, durch Taten den großen Zweck seines Übertritts zu beweisen, ein Heiliger zu werden wie Borromäus. *Sey allen Katholiken und Unkatholiken ein leuchtendes Beispiel der nachahmenswürdigsten Tugend und christlicher Heiligkeit. Alle Tugenden der Gallitzin, der Drosten, der Katerkamps, der Sailers, der Fenelons, müssen sich in Dir vereinigen ... Wer gutes thut, der ist aus Gott — und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott, und Gott in ihm.*

Auch in einem Brief an Jung-Stilling hat Lavater den Fall Stolberg besprochen und dabei das Wesentlichste aus seinem Brief oder aus seinen Briefen an diesen zusammengefaßt[122]. Noch einmal spricht er seinen religiösen Pragmatismus mit aller Deutlichkeit aus: *Jede Religion die gut und liebend und selig macht, ist eine wahre Religion ...* Bei des Herrn Wiederkunft *werden die Liebenden aus allen Zeiten und Weltgegenden sich in die ewige Liebe, in Jesus Christus, als um ihren Mittelpunkt* [sic] *versammeln, und von Ihm durchstrahlt, verschlungen, und in Millionen Abstufungen von Ihm beseeligt werden. O wie werden da die Namen reformiert, katholisch, lutherisch verschwinden und Alle nur Ein Herz und Eine Seele in der allerseligkeitsreichsten Liebe seyn!*[123]

[121] Für das folgende s. Georg Geßner, *Johann Kaspar Lavaters Lebensbeschreibung* (Winterthur 1802—1803), III, 515ff. oder Menge, II, 117ff.

[122] *Sendschreiben geprüfter Christen an weiland den geheimen Hofrath Jung-Stilling* (Karlsruhe 1833), S. 18f. Als Datum des Schreibens ist der 10. XII. 1800 angegeben. Lavater erklärt, den Inhalt eines vor wenigen Tagen an Stolberg geschriebenen Briefes wiederzugeben, drückt aber die gleichen Gedanken wie im oben zitierten Brief an diesen vom 4./5. X. aus. Entweder also hat er zwei einander sehr ähnliche Episteln an diesen verfaßt, oder (was wahrscheinlicher ist) es liegt irgendwo ein Datierungsfehler vor.

[123] Wie Lavater blieb auch dessen Freund und Mitarbeiter Johann Jakob Heß (1741—1828) dem Konvertiten in Freundschaft zugetan. Einen Brief von ihm nennt Stolberg in seiner

Mit deutlicher Anlehnung an Lavater geht Jung-Stilling (1740—1817) selbst auf die Sache ein[124]. Auch er spricht den Wunsch aus, der Konvertit möge ein Borromäus, ein Fénelon werden. Aus grenzenloser Liebe zu Christus, aus Verzweiflung über den *Geist des Abfalls* im Protestantismus habe Stolberg *Zuflucht zur alten Mutterkirche* genommen, wo zudem seine blühende Phantasie in den Zeremonien, im Symbolismus reiche Nahrung finde. Vielleicht werde er noch ein großes Werkzeug Gottes sein[125].

In loser Folge mögen sich zum Schluß noch einige verstreute Einzelurteile anschließen. Jens Baggesen (1764—1826), einst Stolbergs enthusiastischer Verehrer, besuchte ihn nicht, als er (d.h. Baggesen) im Herbst 1800 Münster berührte; Stolberg berichtet, der dänische Dichter habe *mit Heftigkeit* gegen ihn gesprochen[126]. — Ein anderer Bekannter, Dietrich Wilhelm Soltau (1745—1827; Arzt und Senator in Lüneburg, Schriftsteller und Übersetzer), stand nicht an, in einem Brief an Stolberg zu erklären, dieser habe sich von allen den Seinen, ja von den Eltern im Grabe getrennt. Wenn allerdings die neue Religion ihn *zu einem noch besseren Manne machen* könne als die alte, in der er so lange *einen redlichen und rühmlichen Wandel geführt*, so sei er gerechtfertigt. Restlos könne er die katholische Lehre doch wohl kaum annehmen; im übrigen, meint Soltau, überschritten letztlich die persönlichen religiösen Grundanschauungen die konfessionellen Grenzen. (Wieso aber kann Stolberg sich dann von den eigenen Eltern im Grabe losgesagt haben?) In seiner Antwort gibt Stolberg, wie so oft in dieser Zeit, eine irenisch-weitherzige Auslegung der katholischen Heilslehre[127].

In einem Brief an den deutsch-dänischen Theologen und Archäologen Friedrich Münter, den Bruder von Friederike Brun, sieht der liberale Rostocker Theologe W. K. L. Ziegler (1763—1809) Stolbergs Übertritt *von Seiten der religiösen Schwärmerey an, welche immer verzeihlich bleibt.* Wer wolle ihm den Frieden mißgönnen, den er offenbar gefunden habe[128]? Münter (1761—1830) selbst spricht sich erst 1820 aus, und zwar gegenüber Creuzer in Heidelberg. Er selbst verdanke Stolberg viel von seiner geistigen Bildung. Er betont die Bedeutung

Antwort vom 13. XII. 1803 ein *Zeichen fortdauernder Güte und Liebe*; solche Gesinnung allerdings habe er stets bei Heß vorausgesetzt, denn: *Fromme Protestanten, welche, wie ich ehemals that, über den nahen Einsturz des Christenthums bei ihnen jammern, haben mir den Übergang zur alten Kirche nicht verargt, wohl aber jene unter ihnen, welche diesem Einsturz froh zusehen oder ihn befördern* (Janssen, II, 17).

124 *Der Graue Mann, eine Volksschrift*, Zehntes Stück (*Sämmtliche Schriften* [Stuttgart 1835—1837], VII, 390f.). Stilling kannte offenbar (abgesehen von Lavaters Briefen an ihn selbst) auch den Lavater-Stolbergschen Briefwechsel, der in handschriftlicher und gedruckter (oft textlich verderbter) Form zirkulierte (Menge, II, 124).

125 Für Stillings Urteil über wachsenden Unglauben im Protestantismus vgl. VII, 380ff.; für Aberglauben im Katholizismus siehe andrerseits etwa VII, 378. Stilling lebte in höheren Jahren übrigens ganz in eschatologischen Vorstellungen.

126 Hennes-3, S. 150.

127 *JN*, II, 239—242.

128 *Frederik Münter: Et Mindeskrift*, VI (hg. von Andreasen, Kopenhagen und Leipzig 1944), 390. Ziegler hatte Stolberg 1799 kennen gelernt und damals geschrieben, er scheine ihm *gut und brav*, sei aber kränklich und daher verschlossen und habe *seltsame* theologische Meinungen (das., S. 388).

der herrnhutischen Erziehung für dessen ganze Entwicklung und erkennt seine Kritik an vielen protestantischen Theologen als durchaus berechtigt an; die Kirchenväter allerdings, die *kluge Hände* Stolberg zu lesen gaben und in denen dieser die katholische Lehre zu finden vermeinte, habe er gar nicht verstanden. Durchaus edel, sei er ausschließlich *seinem irrenden Gewissen* gefolgt. Im übrigen: wie könne Paulus, der Theologe, mit Voß gemeinsame Sache machen?[129]

Aus dieser späteren Zeit stammt auch die irenische Stellungnahme des Dichters und Theologen Friedrich Adolf Krummacher (1767—1845) in seinem *Briefwechsel zwischen Asmus und seinem Vetter* (Essen 1820). Die Anlehnung an Claudius, die schon der Titel ausdrückt, ist nicht nur stilistischer Art. Stolberg, meint er, war eine rebenartige Natur, immer auf der Suche nach einer Ulme, *nach einem Baum des Lebens, eben weil der Baum des Erkenntnisses ihr nicht genügte* (S. 21). Die Rebe suchte bei den Alten, bei den Gegenwärtigen eine Stütze. Voß war zu steinern-hart, Lavater selbst ein zu labiler Gefühlsmensch. Dazu kamen für Stolberg die objektiven geistigen Gegebenheiten, vor allem ein Protestantismus, der sich rühmte, *wie der Mensch von einem Christtag zum andern verständiger würde, und wie die Schulen und das Ackerland und die Fabriken sich von Jahr zu Jahr vervollkommneten, wie wir jetzt soviel weiter sind, als zur Zeit der Kirchenverbesserung* (S. 36). Da sind es nicht immer die Schlechtesten, meint Krummacher, die den Weg in den Katholizismus suchen, wenn er auch nur Spott hat für jene *Kunstherrchen*, die in Rom *dunkle angenehme Gefühle* suchen (S. 48f.). Auch hält er die evangelische Grundsubstanz für intakt; mancher Konvertit renne aus dem Regen in die Traufe, aus der Regellosigkeit in die Reglementierung (S. 39). Als letztes Ziel erscheint *die Zeit des Einen Hirten und der Einen Heerde* (S. 46). Mittlerweile: hat Stolberg Ruhe gefunden, so sei sie ihm herzlich gegönnt. Dann folgt noch eine Nachschrift: *So eben vernehme ich, daß Stolberg in die Wohnungen des Lichts und des Friedens und der ewigen Liebe hinüber gegangen ist. Da wird er nun in Herrlichkeit gefunden haben, was er in Schwachheit suchte, und wird lächelnd auf unsre Kirchen herabsehen* (S. 52).

Johann Georg Müller (1759—1819) in Schaffhausen, Johannes von Müllers Bruder, spricht 1801 von Stolberg und seinesgleichen als *Mystici*, die *durch Frömmigkeit verleitet* wurden. Sechs Jahre später haben die Zeitläufte seinem Urteil einen anderen Akzent aufgesetzt: *Ich bin dem edeln Schwärmer immer gut gewesen, auch nach seiner Bekehrung. Er war doch einer der Seltenen unserer Tage, der eine Überzeugung hatte, und Muth genug, ihr zu folgen. Die andern haben nur Meinungen.* Im übrigen ist er nicht sicher, ob Stolberg nicht doch noch einst *wieder zurückkehrt, wenn auch nicht zum Protestantismus, doch zu dem Mittelding, dem Mysticismus, wo man sich um die streitenden Kirchen gar nicht*

[129] *Münter*, V (ebenfalls hg. von Andreasen, Kopenhagen und Leipzig 1944), 190. Creuzer antwortet: in Heidelberg stünden Voß und Paulus allein. *Wir wissen auch hier, daß die Stimmen, die in einigen nordteutschen Blättern laut für Voß sich erklären, großentheils die seiner durch allerlei Mittel in Sold genommenen Partisane sind* (V, 192; vgl. auch V, 194).

mehr bekümmert — das Ganze eine etwas vage Formulierung. Mit Sympathie, wenn auch nicht kritiklos, steht er der Stolbergschen *Geschichte der Religion Jesu Christi* gegenüber, die auch bei seinem Bruder Johannes Anerkennung findet[130].

Auch dem Freiherrn von Stein (1757—1831), der als erster preußischer Oberpräsident von Westfalen mit dem Dichter persönlich bekannt wird, erscheint dieser *immer achtungswerth wegen seiner reinen Liebe zur Wahrheit und wegen der Resignation, mit der er ihr so viel aufopfert.* Das Betragen von Jacobi und Voß geißelt Stein als *hart, brutal, einseitig.* Warum verfolgen sie Stolberg *mit Wuth und Schimpfen*, da sie doch sonst *Menschen von allen Farben und allen Meinungen und allen Kopfkrankheiten* gewähren lassen? Eine schneidende Kritik des illiberalen Liberalismus[131]! Ähnlich betont Wilhelm von Humboldt (1767—1835) gegenüber der Frau Dr. Reimarus in Hamburg Stolbergs Fähigkeit *einer edeln Aufopferung*; seine Philosophie allerdings erscheine *nicht im vortheilhaften Licht*, aber von der habe er sowieso *nie viel erwartet*[132]. Dreißig Jahre später kommt er auf die Sache in den *Briefen an eine Freundin* zurück (Brief vom 4. Dezember 1830). Er möchte nicht streng urteilen: *Solche Dinge gestalten sich eigen in jedem Kopfe und Herzen, und es ist einem Dritten kaum möglich die Fäden zu erkennen, an denen sie hängen.* Er glaubt, daß *wohl viel Treiben der Geistlichen in Münster* im Spiel war, daß

[130] Eduard Haug (Hg.), *Der Briefwechsel der Brüder J. Georg Müller und Joh. v. Müller, 1789—1809* (Frauenfeld 1891), I, 258, 409, 412f.; II, 97. Für den Hinweis auf J. G. von Müller bin ich meinem Kollegen Dr. Hans Hainebach (Union College, Schenectady, N. Y.) zu Dank verpflichtet. — Hier sei auch ein Wort über K. L. Woltmann (1770—1817) angeschlossen. Dieser in seiner Jugend vielfach von Stolberg geförderte Historiker berichtet 1801 Johannes von Müller von einem Schreiben, in dem Stolberg gegenüber dem Grafen Haugwitz (einem der vier „Haimonskinder" von der Schweizer Geniereise im Jahre 1775) seinen Übertritt begründet hat: statt zu reinigen, habe die Reformation allzuviel zerstört; der moderne Protestantismus lebe vom Protest gegen seine eigenen Grundlagen, und so finde derjenige, *welchem Offenbarung Bedürfniß, für Phantasie, Herz und Vernunft nur in dem katholischen System Ruhe.* Woltmanns eigene Stellung deutet sich darin an, daß er von dieser Apologie als einem *vortrefflichen Brief* spricht (Maurer-Constant [Hg.], *Briefe an Johannes von Müller*, III [Schaffhausen 1839], 203).

[131] G. H. Pertz, *Das Leben des Ministers Freiherrn von Stein*, I (2. Aufl., Berlin 1850), 243.

[132] *JN*, II, 193f. Als typisch für den Reimaruskreis darf vielleicht die Stellung des gelehrten Geographen Christoph Daniel Ebeling (1741—1817; Professor am Hamburger Johanneum) angesehen werden. Dem Rev. Dr. William Bentley in Salem (Massachusetts) erklärt er Stolbergs Übertritt und dessen Übersiedelung nach Münster, *the dark abode of Superstition*, als Folge jesuitischer Kabalen und der Machenschaften der Fürstin Gallitzin (*who . . . in other Respects is a learned Lady*). Wenig später habe eine andere hochstehende Katholikin versucht, Klopstock, da er doch so viel zum Ruhm der Mutter des Heilands gesungen habe, zur römischen Kirche hinüberzuziehen — doch vergebens (W. C. Lane [Hg.], *Letters of Christoph Daniel Ebeling to Rev. Dr. William Bentley . . . and to Other American Correspondents, Proceedings of the American Antiquarian Society, New Series*, XXXV [1926], 359). An anderer Stelle (S. 353) erklärt Ebeling: *It is more than probable that all hue and cry about Illuminati is a manoeuvre of Jesuits, who wish to depreciate and make suspect german Litterature so diametrically opposite to their hidden Plans of introducing Barbarism and oppress light, in order that their Hierarchy may be restored in the Darkness. But time of Chivalry and Monkery is gone.* Auch 1817 schreibt Ebeling an denselben amerikanischen Geistlichen in ähnlicher Weise von Jesuitenwühlereien und von den drei *Apostates* Stolberg (*a very noble, but enthusiastic-sensual man*), Schlegel und Werner (Lane, *Glimpses of European Conditions from the Ebeling Letters, Massachusetts Historical Society, Proceedings*, LIX [1926], 373). Auch den Hinweis auf Ebeling verdanke ich Herrn Dr. Hainebach.

diese zunächst auf die Gräfin Sophie und durch sie auf den Gatten wirkten; Stolberg, so wie er war, mußte *sich leicht einem Glauben hingeben, der seine Einbildungskraft sehr ansprach und auch die Glut seines Herzens ins Spiel zog.* Er sei weder *ein sehr selbständiger Mann* noch *ein großer und tiefer Kopf* gewesen, nicht einmal ein wahrhaft bedeutender Künstler, wenn auch seine Gedichte *eine schöne Kräftigkeit der Gefühle und etwas sehr wackres und biedres in der Gesinnung* hätten. Auch Humboldt stand übrigens — eigentlich merkwürdigerweise — der *Religionsgeschichte* mit Sympathie gegenüber (Brief vom 6. Oktober 1830).

Durchaus sui generis ist die Äußerung eines gewissen Joseph Rückert. Er schreibt an Fichte über die Ängstlichkeit der Philosophen, Bardilis und anderer, die nicht wagen, zum reinen Idealismus vorwärts zu schreiten. Wenn es nicht einen völligen Umschwung gebe, werde das Ende vermutlich sein *ein bescheidener skeptischer*[133] *Rückzug mit geschlossenen Augen zu einem gewissen Katholicismus nach dem Beispiele des Herrn Grafen Stolberg und aus demselben Grunde.* Und zwar werde wohl niemand anders als Reinhold (der entlaufene Ordenspriester) dann *den Zug anführen*, um somit seinen eigenen weltanschaulichen *Kreislauf würdig zu beschließen*[134].

Jean Paul (1763—1825) nimmt zunächst gegenüber seinen Berliner Freunden Stolberg *von der moralischen Seite* in Schutz; er begreift nicht, *was den guten aber rohen Voß zu seiner Intoleranz berechtigt.* Dann aber bewirken Jacobis Kampfbriefe, die in Abschriften zirkulieren, einen Umschwung: nun spricht Jean Paul von *Apostasie*, von einem lange latenten Giftstoff, *von der innern fehlerhaften Textur* Stolbergs. Dessen Fehler ist allerdings *weniger, daß er ein Päbstler wurde als daß er nie etwas besseres war; und sein Übertritt ist mehr protestierend als katholizierend* [sic], also mehr durch Ressentiment bedingt denn positiven Ursprungs. *Jedes Herz* müsse auf Jacobis Seite sein. Später lesen wir, dessen Briefe zur Stolbergaffäre hätten unter Johann Friedrich Reichardts Bekannten in Berlin viel Billigung gefunden. Im Jahre 1819 stellt Jean Paul sich dann ganz auf die Seite von Voß; in der giftig-quengeligen Sprache von *Wie ward* sieht er einen *Goldbarren für den deutschen Sprachschatz.* Voll Ingrimms über *Pfaffenunsinn*, erklärt er die Katholische Kirche für die *abscheulichste* der *drei Christen-Spaltungen*[135].

Im eigentlichen Romantikerkreise finden wir nur vereinzelte Äußerungen, und diese sind aus späterer Zeit. Indem Friedrich Schlegel (1772—1829) im Jahre seines eigenen Übertritts (1808) für die *Heidelbergischen Jahrbücher* die zwei ersten Bände von Stolbergs *Religionsgeschichte* rezensiert, kommt er auch

[133] Im Sinne eines philosophischen Defaitismus.

[134] J. G. Fichte, *Briefwechsel*, hg. von Hans Schultz (Leipzig 1925), II, 331 (Brief vom 18. IX. 1801).

[135] Ed. Berend (Hg.), *Die Briefe Jean Pauls*, IV (München 1926), 28, 51f., 189; Heinrich Voß, *Briefe* (s. o. Anm. 88), I, 69, 87, 111.

auf die Konversion des Verfassers zu sprechen[136]. Er wendet sich gegen die Indifferentisten, denen solcher Schritt nie *recht und anständig* sei, da sie alle Religionen für im Grund gleichwertig hielten; und er empfindet es als widerspruchsvoll, wenn Protestanten prinzipiell eine Veränderung der väterlichen Konfession auf Grund persönlicher Entscheidung ablehnen. Dabei begibt er sich aber selbst in eine recht problematische Position, wenn er als Verteidiger von Stolbergs (und seiner eigenen) Konversion *die innere Stimme, die freie Wahl des Gefühls*, die *ewige Freiheit des Herzens* als letzte Instanz anspricht (S. 344f.). Wichtig und richtig ist die Bemerkung: *Dadurch erst wird der Zwiespalt der Katholiken und der Protestanten so gefährlich, daß so viele Nichtchristen, welchen diese Streitfrage eigentlich nicht angeht, teil daran zu nehmen nicht unterlassen können* . . . (S. 343).

Dorothea Schlegel (1763—1839) schreibt aus Köln, schon zwei Jahre vor ihrem offiziellen Übertritt, einen hemmungslos und kritiklos katholisierenden Brief an ihre Freundin Karoline Paulus — also an die Gattin eben jenes Mannes, der dann 1819/20 vor allen anderen Voß' Kampfgenosse ist[137]. Hier ergeht sie sich in beweglichen Worten darüber, daß Goethe in seiner oben erwähnten Rezension von Voß' Gedichten dessen Trauer um den auf ewig verlorenen Freund erwähne; indem sie nun *auf ewig verloren* eschatologisch deutet, macht sie Goethe den absurden Vorwurf, daß er Stolberg zur Hölle verdamme. *Ist das Aufklärung?* fragt sie höhnisch (S. 85). Perfide Sinnverdrehung oder sture Verranntheit? Es ist schwer zu sagen — aber jedenfalls wetteifert sie mit Voß selbst in sinnverdrehender Unsachlichkeit. —

Etwa fünfzig Persönlichkeiten haben wir unter dem Blickpunkt ihrer Haltung gegenüber Stolbergs Konfessionswechsel betrachtet — natürlich durchaus ohne auf Vollständigkeit in der Erfassung auch nur des gedruckten Materials Anspruch zu erheben. Insbesondere bliebe die Aufgabe, die pamphletistisch-journalistische Seite der Auseinandersetzung darzustellen. Diese muß aus Raumgründen einer gesonderten Untersuchung vorbehalten sein.

Eine vorsichtige Auswertung der Vielzahl der Äußerungen wird wohl dies feststellen können. Erstens: daß die Gehässigkeit der Polemik im großen und ganzen der christlichen Substanz umgekehrt proportional ist. Es ist die Aufklärung — oder vielmehr: es ist die Popularaufklärung, die sich bedroht fühlt und die mit bitterer Erregung reagiert, nicht der Protestantismus. Das stellt Stolberg selbst wiederholt fest, am ausdrücklichsten vielleicht in der folgenden Briefstelle: [es ist] *mir sehr angenehm, . . . sagen zu können, daß ich bisher, fast ohne Ausnahme, bei solchen Protestanten, denen die christliche Religion überhaupt lieb und heilig ist, gleiche Unbefangenheit, gleiche Billigkeit in Beurtheilung meiner*

[136] Kürschners *DNL*, CXLIII, 340ff. Über die Bedeutung der *Religionsgeschichte* für seine eigene Entwicklung hat Schlegel sich wiederholt und eindeutig ausgesprochen; vgl. Janssen, II, 414ff.

[137] Rudolf Unger (Hg.), *Briefe von Dorothea und Friedrich Schlegel an die Familie Paulus* (Deutsche Literaturdenkmale, No. 146; Berlin 1913), S. 81ff.

gefunden habe; dagegen aber Unglimpf, Härte der Beurtheilung oder Hohn von Seiten derer erfahren müssen, welche mir den Katholizismus mit Bitterkeit verargten, nachdem sie bisher mir schon mein protestantisches Christenthum verdacht hatten[138]. Jacobi stellt hier natürlich ein besonderes Problem dar; wir haben es individuell zu erklären versucht.

Zweitens: die Jüngeren bringen erheblich weniger Animosität auf als die Älteren. Da werden alterspsychologische Faktoren mitspielen, doch vor allem wohl auch geistesgeschichtliche (oder eigentlich seelengeschichtliche): die jüngere Altersgruppe ist die, welche selbst sich sehr bald durch eine erstaunlich hohe Frequenz von Übertritten auszeichnen wird (wobei Stolbergs Vorbild oft eine beweisbare Rolle spielt — doch das würde uns zu weit führen). Jedenfalls ist bei denen, die nach Paulus (geb. 1761), Jean Paul (geb. 1763) und Baggesen (geb. 1764) kommen, von polemischen Urteilen keine Rede mehr, abgesehen allenfalls von Heinrich Voß, der als braver, etwas unselbständiger Sohn für seinen Vater eintritt.

Und endlich: es ist erstaunlich, wie wenigen Äußerungen von katholischer Seite man in der Literatur begegnet. Um 1800 steht der katholische Teil der Nation eben noch durchaus an der Peripherie des geistigen Lebens.

Ist es erlaubt, die Haupt- und Staatsaktion mit einem Harlekinsepilog zu beschließen? Brentano berichtet 1806 in einem Brief an Arnim von einer Schildbürger-Burleske, die er in Heidelberg von Voß gehört haben will: *Ein Bürger in Eutin wollte Schweine kaufen, zwei wurden ihm angeboten von gleicher Güte, aber das eine dennoch um 28 Schilling wohlfeiler, denn es hatte keinen Schwanz. Lange überlegte der Mann, und seine Wahl wurde in ganz Eutin überlegt, endlich entschied die Mehrheit für den Schwanz. Aber die Sache nahm eine böse Wendung. Es hielt sich damals ein Hund in Eutin auf namens Strom. Der Pfarrer, dem er gehörte, war ein Naturphilosoph und hatte diesem Hunde, um ihn recht treu zu machen, seine eigne — des Hundes — Ohren in Butter gebraten fressen lassen. Dieser Hund Strom nun wurde durch die vielen Reden über den Schweineschwanz so verdrossen und verwirrt, daß er am folgenden Morgen dem Schwein des Bürgers den Schwanz abbiß und diesen Mann wie auch die ganze Stadt dadurch in solchen Schrecken brachte, daß Stolberg sich darüber entschloß, katholisch zu werden*[139]. Dieser Nonsens, wie er da erzählt wird, zeigt allerdings im Grunde viel weniger die Signatur des seriösen Voß als die Brentanos selbst — jenes Brentano, den man im Schlegelkreis Demens Brentano oder auch Angebrenntano nannte. Zwölf Jahre später sollte ein sehr gewandelter Brentano durch den alten Stolberg mit Katharina Emmerick in Verbindung kommen[140].

[138] Menge, II, 124f. [139] *Briefe*, hg. von Friedrich Seebaß (Nürnberg 1951), I. 308.

[140] In Verbindung mit den Ausführungen über Klopstock (S. 284) verweise ich noch auf eine interessante Arbeit, die nach Vollendung der gegenwärtigen Studie erschien: Inge Marcus-Grimm, *Stolbergs Beziehungen zu Klopstock nach seiner Konversion* in der Zeitschrift *Westfalen*, XXXIII (1955), 92—99 (auch, mit identischer Seitenzählung, im Sonderdruck *Fürstenberg, Fürstin Gallitzin und ihr Kreis: Quellen und Forschungen*, zusammengestellt von Erich Trunz [Münster 1955]).

Eugene O'Neill in Deutschland.[1]

Von

Horst Frenz (Bloomington, Indiana).

Jeder Europäer, der mit dem amerikanischen Drama und Theater vertraut ist, kennt den Namen Eugene O'Neill. Es gibt kaum ein Land, in dem seine Stücke nicht aufgeführt worden, und sehr wenige Sprachen, in die nicht zumindest bestimmte Werke von ihm übersetzt worden sind. Einige hervorragende Inszenierungen haben dazu beigetragen, seinen Ruhm in Europa zu begründen: *Kaiser Jones* (*The Emperor Jones*) und *Alle Kinder Gottes haben Flügel* (*All God's Chillun Got Wings*) 1925 beziehungsweise 1933 mit Paul Robeson in London; die europäische Erstaufführung von *Marcos Millionen* (*Marco Millions*) 1930 in Prag; 1933 *Trauer muß Elektra tragen* (*Mourning Becomes Electra*) in Stockholm mit Tora Teje und Lars Hansson in den Hauptrollen; dasselbe Stück 1938 in Wien; und die Abbey-Aufführung von *Tage ohne Ziel und Ende* (*Days Without End*) 1934 in Dublin. 1936 gewann O'Neill internationale Anerkennung durch die Verleihung des Nobelpreises. Die Ehrung wurde ihm zuteil „in Anerkennung seiner dramatischen Kunst, die durchdrungen ist von Kraft, Aufrichtigkeit und tiefem Gefühl wie auch von einer persönlichen und ursprünglichen Auffassung des Tragischen".

Deutsche Verleger, Regisseure und Kritiker haben schon früh ein Interesse für O'Neill gezeigt und wesentlich zu seiner breiten Aufnahme in Europa beigetragen. Viele der kleineren mitteleuropäischen Länder blickten auf die Theater in Berlin und München auf der Suche nach Ergänzungen ihrer Spielpläne, und deutsche Verleger besaßen vielfach das Copyright für die Veröffentlichung amerikanischer und englischer Stücke in verschiedenen Ländern. So vermittelte Deutschland die Kenntnis O'Neills und anderer amerikanischer Dramatiker an die Theaterbesucher und Leser in Wien, Budapest, Prag und anderen Städten.

O'Neill wurde am Anfang der zwanziger Jahre nach Deutschland gebracht, zu einer Zeit, da Futurismus, Kubismus, Expressionismus und andere „Ismen" ihren Höhepunkt hatten und die Deutschen über ihre Grenzen hinweg Ausschau hielten nach ungewöhnlichem literarischen Material und bühnentechnischen Neuerungen. Drei Männer waren in erster Linie für die Erweckung des Interesses an O'Neill verantwortlich: Alfred Kerr, der brilliante Theaterkritiker des

[1] Teile dieser Abhandlung sind von mir in einem kurzen Aufsatze „O'Neill on the German Stage" im *Theatre Annual* des Jahres 1953 veröffentlicht worden. Während meines Gastaufenthaltes an der Universität Hamburg fand ich reichhaltiges neues Material besonders für die Jahre 1945 bis 1955, und bin ich den Mitarbeitern der dortigen Theatersammlung sowie meinem Assistenten, Herrn cand. phil. Claus Clüver, für ihre Hilfe zu großem Dank verpflichtet. Ein Penrose Stipendium der American Philosophical Society ermöglichte es mir, Daten, die für das Studium der Aufnahme amerikanischer Dramatiker an den deutschen Bühnen wichtig sind, an Ort und Stelle zu sammeln.

Berliner Tageblattes; Gustav Kauder, ein Journalist, der verschiedene Stücke O'Neills ins Deutsche übertrug; und der österreichische Dramatiker Hugo von Hofmannsthal. Kerr und Kauder waren mit O'Neills Werken während ihres Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten in Berührung gekommen. Sie lenkten die Aufmerksamkeit der deutschen Öffentlichkeit auf den führenden Dramatiker der Neuen Welt. Hofmannsthal setzte sich 1923 im *Tagebuch* in einem kurzen Aufsatz mit O'Neill auseinander, den man als den Beginn einer O'Neill-Kritik in Europa betrachten kann.

Als erstes zeigte sich Hofmannsthal davon beeindruckt, daß O'Neills Werk „durch und durch von der Wurzel aus, Theater" sei. In seinen eigenen Stücken beweist Hofmannsthal eine Vorliebe für Schlüsselworte, für das Kunstmittel des Motivs und für die rhythmische Wiederholung einer Situation, und er empfand, daß die „konstruktive Stärke und Durchsichtigkeit" der Werke O'Neills durch solche technischen Methoden noch verstärkt würden. Den Dialog nannte er „wirklich stark, manchmal sehr direkt, manchmal von einem gewissen brutalen und pittoresken Lyrisme". O'Neill, fügte er hinzu, vertraue sich „ganz der Einheit seiner ersten Emotion an und der daraus entspringenden Kette von starken einprägsamen Bildern — die freilich gegenüber der Vielfalt der Welt einen fast balladenhaft vereinfachten Aspekt bieten"[2].

Nach einer Besprechung der statischen und dynamischen Elemente im Drama überhaupt zog Hofmannsthal einen Vergleich zwischen den Stücken O'Neills und denen Gerhart Hauptmanns. In einer Untersuchung der letzten Akte in Hauptmanns Stücken zeigte er auf, daß der deutsche Dramatiker in seinen Figuren einen solchen Reichtum von innerem Leben ansammle, daß der Schluß erfüllt sei „von einer fast explosiven Gewalt ohne irgendeinen Zusatz von maschinellen Spannungen". Diese Methode unterscheide sich von den Stücken O'Neills darin, daß hier die ersten Akte das Stärkste seien, während sie gegen den Schluß hin schwächer würden. Der Schluß sowohl im *Haarigen Affen* (*The Hairy Ape*) als auch im *Kaiser Jones* erschien ihm allzu direkt, allzu richtig, allzu erwartet; der letzte Akt der *Anna Christie* (*Anna Christie*) und der des *Ersten Menschen* (*The First Man*) etwas ausweichend, ein wenig unsicher. Den Grund für diese allgemeine Schwäche erblickte Hofmannsthal darin, „daß in allen diesen Stücken der Dialog sich mit Lebensmotiven nicht so vollgesogen hat, daß der Dichter ihn zum Schluß wie einen vollen Schwamm einfach auszudrücken brauchte". Zum Schluß seiner „dramaturgischen Reflexion" betonte er O'Neills „sehr große" Qualitäten als Dramatiker und sagte voraus, daß er „noch viel weiter vorwärts kommen" werde, „wenn sich im Laufe der Jahre bei ihm wie bei jedem schöpferischen Menschen eine noch größere Freiheit gegenüber seiner Materie, ja gegenüber dem eigenen Talent, einstellen wird"[3].

[2] Hugo von Hofmannsthal, „Eugene O'Neill", *Das Tagebuch* (Berlin), IV (23. Juni 1923), p. 888—892.

[3] Ibid.

Zum großen Nachteil für das europäische Ansehen O'Neills folgte auf die für ihn geleistete Pionierarbeit eine Anzahl unglückseliger Erstaufführungen, die die Europäer an den Leistungen des „führenden" amerikanischen Bühnendichters zweifeln ließen. Die Darbietung von *Anna Christie* im Deutschen Theater in Berlin am 9. Oktober 1923 zum Beispiel besaß wenig Empfehlenswertes. Eigenartigerweise hatte man die Übersetzung dem Ungarn Melchior Lengyel übertragen, dessen „Qualifizierung als literarischer Mittler sich auf eine Berlitz-Bekanntschaft mit dem Englischen und Deutschen beschränkte. Was er im Englischen vielleicht noch erriet, konnte er im Deutschen vollends überhaupt nicht ausdrücken"[4]. Die Schauspielerin Käthe Dorsch, die Lengyel als „ideal" für die Titelrolle empfohlen hatte, gab augenscheinlich eine „völlig statische" Interpretation. Im Gegensatz zur Darstellerin der Anna bei der amerikanischen Erstaufführung „fehlte ihr all der metallische Glanz, der notwendig ist, um der Rolle Gesicht zu geben"[5]. Nach C. Hooper Trask wurde der Unterschied „zwischen der verhärteten Gefühllosigkeit des ersten und der einfachen Direktheit der letzten Akte" nicht genügend herausgearbeitet. Darüber hinaus machte der Regisseur, Fritz Wendhausen, die Handlung viel zu sentimental und änderte den Schluß, den er „tragisch" und höchst melodramatisch gestaltete: „O'Neill ließ das Stück zu Ende gehen damit, daß die Prostituierte und der Seemann zusammenkommen, hilflos hingezogen von einer lastenden unentrinnbaren Sinnlichkeit, ohne vom leisesten Schimmer wahrer Freude aufgehellt zu sein"[5]. Wendhausen ließ das Mädchen ohne die geringste Motivierung plötzlich eine Pistole ziehen, sich in die Schläfe schießen und mit *Auf Wiedersehen* auf den Lippen auf dem Deck zusammenbrechen. Die Version endete damit, daß Vater und Liebhaber sich über den Leichnam beugten und *Armes kleines Mädchen* murmelten.

So ist es kein Wunder, daß der Kritiker Friedrich Düsel das Stück einen „echten, rechten überseeischen Sentimentalitätsschmarren"[6] nannte, ein anderer es als ein Melodrama für einsame und sensible Seelen bezeichnete und ein dritter sagte, daß *Anna Christie* unsere Großmütter wohl hätte zu Tränen rühren können, aber für ein modernes Publikum nicht mehr als ein Mischmasch von falschen Gefühlen sei[7]. Kurt Pinthus bemerkte im *Acht Uhr Abendblatt*, daß man einen deutschen Schriftsteller, hätte er dieses Stück geschrieben, unter Hohngelächter zu Grabe getragen und beerdigt hätte. Auch dem Amerikaner O'Neill gegenüber solle man nicht milder sein: „Wir wollen ihm sagen, daß dies Stück in Deutschland unmöglich ist, und ihm als Milderungsumstände höchstens zugestehen, daß er ... volkstümlich gefärbte Sprache schreibt, volkstümliche, wenn auch sehr verlogene Typen rasch auf die Beine stellt, daß er geschickt und

[4] Rudolf Kommer, „Eugene O'Neill in Europe", *Greenwich Playbill*, Spielzeit 1924/25, Heft 2.
[5] C. Hooper Trask, „Eugene O'Neill in Berlin", *New York World*, 4. Januar 1925.
[6] Friedrich Düsel, *Westermanns Monatshefte*, CXXXV (1923—1924), p. 404.
[7] Zitiert im *New York Herald*, 4. November 1923.

robust dramatisch zuspitzen kann und, wenn auch sanft, im Gegensatz zu den älteren Stückeschreibern gegen die Niedertretung des Menschentums anrennt"[8]. Alfred Kerr, der in seinem Buch *New York und London*[9] so begeistert von O'Neill gesprochen hatte, muß durch die Wahl und Aufführung von *Anna Christie* sehr peinlich berührt gewesen sein. In seiner Besprechung im *Berliner Tageblatt* nannte er das Stück „eingemottete Dramenmode ... gewesen; gewesen"[10]. Trotzdem gab er seine ursprüngliche Behauptung nicht auf, daß der Kontinent den dramatischen Leistungen der Neuen Welt mehr Aufmerksamkeit werde zollen müssen.

Auch die Inszenierung des zweiten O'Neill-Stückes in Berlin litt an technischen Unzulänglichkeiten. Der Regisseur, Berthold Viertel, ein „Neo-Expressionist der radikalsten Prägung"[11], steigerte seine modernistischen Theorien dermaßen, daß das Bühnenbild zum *Kaiser Jones* nicht einmal einem aufgeschlossenen Publikum die Illusion eines Urwaldes vermitteln konnte. Matten über Baumstümpfen, Lappen und Papierfetzen, durchsichtige Bäume und blendendes rotes Licht gaben mehr die „Wirkung eines mit schmutziger Wäsche verhängten Hinterhofes"[12] als den Eindruck eines geheimnisvollen Waldes, mächtig genug, einen Kaiser zu vernichten. Das Schlagen des Tam-Tam war unabgestuft und ermüdete das Publikum nur, statt seine Aufmerksamkeit zu fesseln, besonders da das ständige Schießen schon die Nerven der Zuschauer angegriffen hatte. Allerdings empfing die letzte Szene, „wo der Zauberdoktor mit steppenden Klapperbeinen — nach rasenden Trommelrhythmen schreiend — den Brutus Jones im Kreise tanzen läßt," wenigstens von einem Kritiker ein Lob. „An dieser Stelle", sagte Felix Emmel, „war Sinn und Rhythmus der Dichtung wirklich Ausdruck geworden."[13]

Oskar Homolka, damals ein fast unbekannter junger Schauspieler, erhielt Anerkennung für eine gute schauspielerische Leistung, obgleich die leicht wienerische Sprachfärbung als Ersatz für den Negerslang recht störend gewesen sein muß. Er war besonders gut im ersten Teil, wo die Rolle voller Humor steckt, als er „die tierhafte Verbrecher-Energie, den Kraftüberschuß, die zynische Schieberüberlegenheit" zum Ausdruck brachte[13]. Jedoch war er dem Vernehmen nach nicht fähig, als das verfolgte Urwaldtier eine gleich starke Wirkung zu erzielen, war ihm eine Verdichtung seiner Ängste als Folge seiner Visionen und Halluzinationen nicht möglich. Trask deutete an, daß dies zum Teil Schuld des Regisseurs gewesen sein mag, der „Jones seine erste Rede mit vollster Laut-

[8] Kurt Pinthus, *Acht Uhr Abendblatt* (Berlin), 11. Oktober 1923.

[9] Alfred Kerr, *New York und London* (Berlin: S. Fischer, 1923).

[10] Alfred Kerr, *Berliner Tageblatt*, 10. Oktober 1923.

[11] Rudolf Kommer, *Greenwich Playbill*, Spielzeit 1924/25, Heft 2.

[12] C. Hooper Trask, *New York World*, 4. Januar 1925. Ähnlich waren auch die Ansichten deutscher Kritiker wie Paul Fechter, Felix Holländer, Alfred Kerr und Alfred Klaar.

[13] Felix Emmel, „Die Truppe: O'Neill, *Kaiser Jones*", *Preußische Jahrbücher*, CLXXXXV (1924), p. 214.

stärke schreien ließ und es so dem Träger der Rolle, der nicht ohne Talent und für die Figur wohl geeignet war, vollkommen unmöglich machte, sich zu noch größerer Höhe zu steigern"[14].

Ganz allgemein zogen die Kritiker die ersten Szenen, in denen der Dialog überwiegt und die Satire vorherrscht, dem Monolog des zweiten Teils des Stückes vor, wo der Kaiser zur tragischen Figur wird. Einige hatten es schwer, diesen Verbrecher ernst zu nehmen, geschweige denn ihn tragisch aufzufassen. Und doch erkannten manche, daß das Stück originale und exotische Elemente enthielt, daß ein Zusammenprall zwischen Urwald und Zivilisation über einem Menschen stattfand. Ein Kritiker sah darin einen Versuch, das groteske Bild einer Halbkultur, die Psychologie und ethnologische Charakterisierung eines Negers darzustellen. Natürlich gab es solche, die mit dem Stück überhaupt nichts anzufangen wußten. Düsel fand zum Beispiel, die Kraft der Schauspieler und des Regisseurs sei an ein Stück verschwendet worden, dem es sowohl an einem irgendwie interessierenden Thema als auch an Handlung und dramatischer Entwicklung und an Charakteren mangelte. Er machte die „Lust an Fremdländisch-Primitiven", den „Furor exoticus", verantwortlich für den Import eines solchen Stückes, denn er behauptete, daß es „expressionistische Gefühlsverkrampfungen" auch in Deutschland genug gäbe, und schloß mit dem fragenden Ausruf: „Glaubt man im Ernst, es könnte anständige Menschen und vernünftige Köpfe bei uns geben, die [hierin] ... einen symbolischen Gerechtigkeitsakt für alle, auch europäische 'Tyrannenmacht' erkennen?"[15] Interessanterweise wurde das Stück von den monarchistischen und militaristischen Zeitungen völlig mißverstanden. Die *Deutsche Zeitung* beschrieb es als einen Versuch, mit Hilfe von Sensation und wilden Bühneneffekten das Kaisertum lächerlich zu machen, und stellte glücklich fest, daß diese politischen Anwürfe auf das Premierenpublikum keinen Eindruck gemacht hätten[16].

Unbekümmert um diese Aufnahme von O'Neills Stücken zeigten die deutschen Regisseure auch weiterhin ihr Interesse an ihnen, und durch die Aufführung des *Haarigen Affen* in der Tribüne in Berlin am 31. Oktober 1924 wurde der Dichter, wie man sagte, „in Deutschland eingebürgert"[17]. Eugen Roberts Inszenierung war ein gewissenhafter und ehrlich gemeinter Versuch, und O'Neills Bühnenanweisungen wurden getreulich befolgt. Die Arbeit des Bühnenbildners war „kompetent, wenn auch recht einfallslos"[18], obgleich der Bühnenraum der Tribüne, worauf Monty Jacobs in der *Vossischen Zeitung* hinwies, viel zu beschränkt war für eine freie Entwicklung der Szenen in der Fifth Avenue oder

[14] C. Hooper Trask, *New York World*, 4. Januar 1925.

[15] Friedrich Düsel, *Westermanns Monatshefte*, CXXXV (1923—1924), p. 616. Hans Knudsen kam in *Die Schöne Literatur*, XXV (15. Februar 1924), ebenfalls zu dem Schluß, daß dieses Stück in Deutschland nicht hätte aufgeführt werden sollen.

[16] Zitiert im *Boston Transcript*, 15. Dezember 1923.

[17] Monty Jacobs, *Vossische Zeitung* (Berlin), 1. November 1924.

[18] C. Hooper Trask, *New York World*, 4. Januar 1925.

im Kesselraum oder für einige der technischen Mittel O'Neills. Jacobs lobte die Kunst Eugen Klöpfers in der Titelrolle und hob dabei die Gewerkschaftsszene besonders hervor: mit hängenden Armen und schleppenden Schritten, so plump und ungeschickt wie ein Tier, öffne er diesen Männern sein Herz; wenn sie ihn überwältigen und zu Boden werfen, nehme seine Einfalt die Züge eines Heilands an, die Merkmale eines verachteten Kreuzträgers[19]. Düsel und Knudsen sprachen ebenfalls anerkennend von Klöpfers Fähigkeit, die einfachen Gefühle, die Naivität und die Qualen der Hauptfigur darzustellen, aber wie bei O'Neills früheren Werken fanden sie, daß die deutsche Bühne dadurch nicht bereichert werde, und wandten sich deshalb gegen die Übernahme derartiger Stücke aus dem amerikanischen Theater[20].

In den zwanziger Jahren fanden noch andere Stücke O'Neills ihren Weg nach Berlin und in die deutsche Provinz. Im Dezember 1924 versuchte sich Erwin Piscator an einem Einakter des amerikanischen Dramatikers und führte in der Berliner Volksbühne mit Erfolg *Unterm karibischen Mond* (*The Moon of the Caribbees*) auf (zusammen mit dem kurzen *Südseespiel* von Alfred Brust, das den Kritikern nicht gefiel und höchst ungünstig mit O'Neills Stück verglichen wurde). Die Inszenierung von *Gier unter Ulmen* (*Desire Under the Elms*) ein Jahr später im Berliner Lessingtheater hinterließ keinen besonderen Eindruck, abgesehen davon, daß zwei wohlbekannte Schauspieler in den Hauptrollen erschienen — Paul Wegener als der gierige alte Neu-England-Farmer und Gerda Müller als sein sinnliches junges Weib — und das Stück vor dem Durchfall retteten. Im November 1927 hatte *S. S. Glencairn* (*S. S. Glencairn*) seine deutsche Premiere im Essener Schauspielhaus, und im Herbst 1928 wurde *Der große Gott Brown* (*The Great God Brown*) in Köln erstaufgeführt. Beide Stücke fanden ein wohlwollendes und interessiertes Publikum. Die Rezensenten waren in ihrer Bewertung der künstlerischen Qualitäten von O'Neills Dramen jedoch geteilt. Die Meinungen stimmten darin überein, daß der „primitive" O'Neill, der Autor des *Kaiser Jones* und des *Haarigen Affen*, dem „literarischen" O'Neill, dem Verfasser von *Gier unter Ulmen* und *Der große Gott Brown*, vorzuziehen sei.

Die Berliner Aufführung von *Seltsames Zwischenspiel* (*Strange Interlude*) am 4. November 1929 war ein bemerkenswertes künstlerisches Ereignis, und nach allen Berichten war es erfolgreicher, als die Rezensionen der Kritiker es uns glauben lassen. Die ungewöhnliche Länge des Stückes — in New York hatte man sogar eine längere Unterbrechung für die Abendmahlzeit eingeschoben — und das allzu bedächtige Tempo, das um der nötigen Klarheit und des Nachdrucks willen eingehalten wurde, ermüdeten das Premierenpublikum. Hier und da reagierte es mit Gelächter, besonders während der Szenen, da O'Neill seine

[19] Monty Jacobs, *Vossische Zeitung*, 1. November 1924. Auch in anderen Zeitungen, wie im *Berliner Tageblatt*, in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, im *Berliner Lokalanzeiger* und im *Vorwärts* erhielt die Leistung Klöpfers in der Rolle des Yank höchste Anerkennung.

[20] Friedrich Düsel, *Westermanns Monatshefte*, CXXXVII (1924—1925), p. 534; Hans Knudsen, *Die Schöne Literatur*, XXV (15. Dezember 1924), p. 485.

Personen sowohl ihre Worte als auch die dahinterstehenden Gedanken aussprechen läßt. Später kürzte der Regisseur, Heinz Hilpert, das Stück beträchtlich und steigerte sein Tempo. Am 1. Januar 1930 wurde es vom Deutschen Künstlertheater zum Berliner Theater verlegt, wo es seine hundertste Aufführung erlebte, was in einem ans Repertoiretheater gewöhnten Lande als Erfolg gelten darf. *Seltsames Zwischenspiel* würde nach den Worten des damaligen Direktors des Berliner Theaters, Robert Klein, das Publikum auch weiterhin angezogen haben, hätte nicht Elisabeth Bergner darauf bestanden, ihren Kontrakt zu lösen, der ihr Auftreten in dieser Rolle noch für ein weiteres Jahr vorsah.

Wie einige andere Kritiker, erblickte Monty Jacobs im *Seltsamen Zwischenspiel* eine Mischung von Freud und Ibsen. Er machte sich Gedanken über die Monologe des Unterbewußten und nannte das Stück interessant als Experiment, aber fragwürdig als dramatische Handlung (riet jedoch gleichzeitig seinen Lesern, es sich anzusehen)[21]. Fritz Engel sprach von dem Stück als einem Dramenbild, dessen Schauplatz nach Amerika verlegt, dessen intellektuelle Struktur aber europäisch sei[22]. Die Verwandtschaft mit europäischen Vorbildern scheint eigenartigerweise viele Kritiker gestört zu haben. Für sie war *Seltsames Zwischenspiel* langweilig und altmodisch und, wie ein Rezensent es ausdrückte, nur ein blasser Widerschein der literarischen Rebellion vergangener Tage — eine allzu späte Verbeugung vor dem Geiste Ibsens[23].

In einem Punkt schienen alle Kritiker übereinzustimmen: im Lob der Darstellungskunst Elisabeth Bergners als Nina. Frau Bergner, die unter der Regie Max Reinhardts mit Franz Lederer als Partner die Julia gespielt hatte, war wegen ihres Durchfalls in dem Shakespeare-Stück fast ein Jahr lang der Bühne fern geblieben. Die Rolle der Nina verhalf ihr zur Wiederherstellung ihres Ansehens. Die Kritiker lobten die Interpretation Elisabeth Bergners über alle Maßen. Monty Jacobs begrüßte ihre Rückkehr auf die Bühne und betonte, daß hier alles höchste Vollendung sei, der untadelige Geschmack einer Frau, die Hysterie spielen könne, ohne selbst hysterisch zu werden, der Triumph des Charmes über eine schwierige Rolle[24]. Und Engel schwärmte ebenso begeistert: „Braunlockig, ein verstörtes, krankes Mädel — dann eine junge Mutter, die es nicht sein soll — dann ein liebendes Weib — dann wiederum Mutter — dann abblühende Reize unter roter Perücke — dann eine alte Dame, der es grob gesagt wird — dann eine sanfte Greisin — und dazwischen noch mehr — neun Akte — neun Rollen — neunmal Frauenliebe, Leiden und Haß — getrieben und treibend durch Enttäuschungen und Entzückungen — neunmal der nämliche Mensch und doch ein anderer: und immer sie selber mit diesen Augen, die, um zu sagen, was nicht gesprochen werden müßte, der Trickspielerei O'Neills nicht

[21] Monty Jacobs, *Vossische Zeitung*, 6. November 1929.
[22] Fritz Engel, *Berliner Tageblatt*, 5. November 1929.
[23] Zitiert von William L. McPherson in der *New York Herald Tribune*, 24. November 1929.
[24] Monty Jacobs, *Vossische Zeitung*, 6. November 1929.

erst bedürfen, immer mit diesem Kindergesicht, das plötzlich tragisch wirken kann, immer mit dieser Stimme, die hauchen, flüstern, sich rauh hochbäumen kann . . ." Er endete mit der Feststellung, daß man geneigt sei, O'Neill viel zu verzeihen, da er Anlaß zu großer Schauspielkunst gebe[25].

In diesen Lobsprüchen auf Frau Bergners Kunst liegt das verschwiegene Zugeständnis, daß es letzten Endes doch O'Neill war, der diese gewaltige und herausfordernde Rolle der Nina geschrieben hat, die Frau Bergner zu ihrem Triumph verhalf. Diese Aufführung von *Seltsames Zwischenspiel* wurde schließlich zum Ausgangspunkt einer lebhaften Diskussion der Literaturkritiker über O'Neill und seinen Platz unter den modernen Schriftstellern. Denn das Stück bot von sich aus — mehr als irgendein anderes der Werke O'Neills — Anreiz zu Betrachtungen über die Frage Schauspiel wider Roman und andere Probleme, wie es Engel bei seiner Besprechung dieses „Romandramas" schon andeutete: „Wenn der Neunakter im Buch erscheinen sollte, wird man genauer prüfen, wieviel O'Neill über den Gegensatz zwischen Sitte und Persönlichkeitsrecht, zwischen Pflicht gegen andere und Erhaltung des Selbst und sogar über die ewige Wiederkehr mütterlich-schwiegermütterlicher Gefühle nachgedacht hat"[26].

O'Neills Stücke wurden auch weiterhin in verschiedenen deutschen Städten aufgeführt, aber zu der Zeit, da er den Nobelpreis erhielt, war er wie viele andere an den Theatern Hitlerdeutschlands zur persona non grata geworden. Die Literaturkritiker setzten ihre Diskussionen um seine Verdienste und Schwächen jedoch fort. Noch 1938 wurde eine bemerkenswerte Studie über den amerikanischen Bühnenautor von Otto Koischwitz veröffentlicht, der ihn als die Verkörperung des Bühneninstinkts im Amerika des 20. Jahrhunderts ansah und ein sehr ausgewogenes Bild von O'Neills Originalität einerseits und seiner Abhängigkeit von europäischen Vorbildern auf der anderen Seite gab[27]. Es liegt vielleicht eine gewisse Ironie darin, daß man in Deutschland aber noch fast zehn Jahre warten mußte, bis man wieder ein Stück des Dichters erleben konnte, den Koischwitz den „Umwerter aller Werte" im amerikanischen Drama genannt hatte.

Nach dem Zusammenbruch des Naziregimes nahmen die amerikanischen Dramatiker einen bedeutenden Platz im deutschen Theaterleben ein, und O'Neill trug besonders mit *Trauer muß Elektra tragen* zum Wiederaufleben eines internationalen Repertoires bei, für das das deutsche Theater zur Zeit der Weimarer Republik berühmt gewesen war.

[25] Fritz Engel, *Berliner Tageblatt*, 5. November 1929. Eine ähnliche Ansicht vertrat auch Kurt Pinthus in den *Westfälischen Neuesten Nachrichten* (Bielefeld), 1. November 1929.

[26] Fritz Engel, *Berliner Tageblatt*, 5. November 1929.

[27] Otto Koischwitz, *O'Neill* (Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1938). Es muß hier betont werden, daß diese deutsche Studie recht stark von der politischen Situation der Jahre nach 1933 beeinflußt ist und daher gelegentlich zu eigentümlichen Interpretationen des O'Neillschen Werkes neigt.

Die Frankfurter Inszenierung von *Trauer muß Elektra tragen* am 12. April 1947 wurde als das größte Theaterereignis seit Kriegsende begrüßt, als eine direkte Verbindung mit der großen Theatertradition der Ära vor 1933 und ein Versuch, die kulturellen Beziehungen zwischen den beiden Ländern zu stabilisieren. Sie wurde eine kühne und grandiose Aufführung genannt; mit den Worten eines Kritikers: „Sechs Stunden lang vorgelebtes Menschengeschick, immer neu verdichtet, immer anders gesteigert". Auch das Publikum, so hieß es, werde erfaßt von den starken seelischen und physischen Anforderungen, die das Stück an die Schauspieler stelle[28]. Eine andere Kritik ging ein auf die ungeheure Reichweite des Stückes, die sich erstrecke „vom Reißer bis zur Tragödie, vom Kriminalstück zur psychologisierenden Gesellschaftsanalyse, vom kräftigen Naturalismus bis ins Mythisch-Surreale. Es gibt Mörder und Gespenster, Hintertreppenklatsch und Romantik. Uralte Kenntnis menschlicher Verstricktheit, rein tragische Momente neben theatralischer Dramatik . . ."[29].

Manche Kritiker stellten den Unterschied zwischen O'Neill und den Dramen Thornton Wilders und Robert Ardreys heraus, deren Merkmal der typisch amerikanische Lebensoptimismus sei. O'Neill verstricke im Gegensatz dazu den Menschen in Schuld und Furcht, die wie ein Fluch auf allen Handlungen und Leidenschaften seiner Helden lägen[30]. Natürlich erkannte man O'Neills Verpflichtung gegenüber Strindberg und dem skandinavischen Drama wie auch gegenüber Freud und Adler. Der Rezensent der *Frankfurter Neuen Presse* faßte die „europäischen" Elemente von *Trauer muß Elektra tragen* zusammen mit der Feststellung, daß die Vorbilder des Stückes in Europa zu suchen seien; aber gleichzeitig nannte er es „auch für den europäischen Kulturkreis ein Novum"[31].

Es scheint den Kritikern schwergefallen zu sein, sich mit der Vorstellung vom erbarmungslos von seinen Leidenschaften gejagten und gequälten Menschen abzufinden wie auch mit dem Fehlen einer echten Katharsis. „Diese psychologisierte Tragödie puritanischen Amerikanertums läßt seltsam unbefriedigt", empfand Rudolf Stobbe — sie sei innerlich nicht überzeugend. Obwohl O'Neills schöpferische Kraft und sein folgerichtiges Psychologisieren anzuerkennen seien, stehe man schließlich doch „gequält und ratlos vor diesem modernen Riesenbild menschlicher Verstrickungen"[32]. Franz Tündern, der aus dem Stück allein „Büßen und Absage ans Leben" als einzige Möglichkeit zur Überwindung des auf uns lastenden Fluches heraushörte, empfand, daß O'Neill uns nur bis kurz vor die eigene Entscheidung geführt habe, und hielt der Aussage des Stückes eine andere Möglichkeit entgegen: „neues und besseres Tun und Hinwendung zum Leben". „Dieser Dramatiker", so schloß Tündern, „ist weniger ein kon-

[28] Hans Kloss, *Wiesbadener Kurier*, 17. April 1947.
[29] Kyra Stromberg, *Der Kurier* (Berlin), 16. April 1947.
[30] Karlheinz Holz, *Main Echo* (Aschaffenburg), 18. April 1947.
[31] Paul Fr. Weber, *Frankfurter Neue Presse*, 14. April 1947.
[32] Rudolf Stobbe, *Hamburger Echo*, 18. April 1947.

struktiver Denker und Didaktiker als ein großer Empfindender, dessen Ahnungskraft das Vergangene und Zukünftige umspannt."[33] Mit dem Kritiker der Stuttgarter *Allgemeinen Zeitung* nahmen aber auch andere Rezensenten eine weniger düstere Erkenntnis aus dem Stück mit: die Erkenntnis von der Größe des Lebens und von der Pflicht, zu verstehen und zu verzeihen und dem Schicksal in Demut zu begegnen[34].

Allseitige Anerkennung für ihre Leistungen empfingen der Regisseur, Karl Heinz Stroux, der — ein „großartiger Interpret" — eine „erregende Dynamik der Geschehnisse" entwickelte[35]; Herta Boehm, deren Bühnenbilder den „düster zwielichtigen Raum" schufen, der „die kosmische Verwobenheit der Menschen mit den toten Dingen erreichte"[35]; und die Schauspieler, von denen Maria Pierenkämper als Elektra-Lavinia besonders herausgestellt wurde: „Sie vermochte es, ohne Bruch nicht nur den kalten Glanz und den fast unpersönlichen Ton erbarmungsloser, rächender Gerechtigkeit uns vorzuleben, sondern auch die leisen Verästelungen dunkler und sonst verborgener persönlicher Heimlichkeiten. Herrlich etwa die kurze Wandlung aus der Rächerin und Vollenderin der Strafe zu den kurzen Freuden der Liebe um der Liebe willen. Wie blühte da in Wort, Miene, Kleidung und Blick aus dem Eise des Schicksals das Herz eines Menschen. Größe und antike Würde paarten sich, seelische Aufblätterung gelang ohne jede Hysterie."[36]

Interessanterweise war die Reaktion auf die Premiere von *Trauer muß Elektra tragen* in der britischen Zone, die der Frankfurter Aufführung um einen Tag vorausging, weniger begeistert. Die Hamburger Fassung enthielt erhebliche Streichungen, und es mag sehr wohl sein, daß sie darunter litt, genau so wie der amerikanische Film, in dem wegen der notwendigen Beschränkung allein auf die Höhepunkte des Geschehens die Spannung sich so verdichtet, daß das Publikum sich weigert, den Schauspielern in der steten Spannung ihrer Leidenschaften zu folgen. Mehr als ein Kritiker bemerkte, daß die umfangreichen Streichungen ein echtes Problem für den Regisseur des Stückes im Hamburger Schauspielhaus darstellten. Das Herausschneiden gewisser Szenen, die ein so kundiger Bühnenpraktiker wie O'Neill eingefügt hatte, um seinen „psychoanalytischen Demonstrationen" Leben zu verleihen, bewirkte genau das, was der amerikanische Bühnenautor zu verhindern trachtete: es entstand „ein klinischer Lehrfall der Seelenforschung"[37] statt eines lebendigen Schauspiels. Trotz der größeren Zurückhaltung bezeugten aber auch fast alle Kritiker der Hamburger Aufführung dem Dichter, daß er ein Stück bedeutender dramatischer Literatur geschaffen habe[38].

[33] Franz Tündern, *Dramaturgische Blätter* (Berlin), I (August 1947), p. 36—37.
[34] -hr-, *Allgemeine Zeitung* (Stuttgart), 17. April 1947.
[35] Paul Fr. Weber, *Frankfurter Neue Presse*, 14. April 1947.
[36] -hr-, *Allgemeine Zeitung* (Stuttgart), 17. April 1947.
[37] Jürgen Schüddekopf, *Die Welt* (Hamburg), 15. April 1947.
[38] z.B. René Drommert, *Hamburger Freie Presse*, 16. April 1947.

Schon vor den beiden erfolgreichen Aufführungen von *Trauer muß Elektra tragen* war O'Neill jedoch wieder auf dem Spielplan zweier Bühnen vertreten gewesen. Es scheint eine gewisse Ironie darin zu liegen, daß der Dichter auch im Nachkriegsdeutschland durch *Anna Christie* — und durch einen Mißerfolg eingeführt wurde. Am 8. November 1945 brachte Walter Tappe das Stück am Berliner Jürgen Fehling-Theater zur Aufführung — ein „mißglückter Versuch", wie Adolf Frisé bei seiner Kritik der Inszenierung des Stückes durch das Hamburger Schauspielhaus am 24. Januar 1950 berichtete, der „eigentlich hätte zur Warnung dienen sollen"[39]. Denn auch die Hamburger Aufführung fand keine günstige Kritik. Zwar spielte man das Stück nicht mehr mit dem gewaltsam veränderten Schluß von 1923, aber auch die ursprüngliche Fassung überzeugte nicht. Es sei „zu viel Moral, zu viel verschämter Edelmut" in dem Stück, empfand Frisé, und Rudolf Stobbe nannte es „ein kleinbürgerlich verklemmtes Melodram"[40]. Allerdings trug zu dem ungünstigen Eindruck auch die nicht ganz befriedigende Besetzung der Titelrolle mit Lucie Valenta bei, die sich fast überall den Vergleich mit der Garbo in der Verfilmung des Stückes gefallen lassen mußte, an die sich alle Kritiker lobend erinnerten, so daß es scheint, als habe O'Neills *Anna Christie* einzig als Film in Deutschland Erfolg ernten können. Rudolf Stobbe wies freilich darauf hin, daß die Filmfassung ebensowenig O'Neill sei, wie eine Interpretation des Schauspiels als reines „Seestück" es gewesen wäre, und verteidigte damit den Regisseur Robert Meyn und seinen Bühnenbildner Karl Gröning gegen die anderen Kritiker, die der Inszenierung einen Mangel an „Atmosphäre" vorwarfen. Aber auch er schloß sich ihrem Urteil an, daß das Stück heute, ein Vierteljahrhundert nach seiner Entstehung, seine einstmals vielleicht erregende Wirkung eingebüßt habe: seit 1922 habe sich auch im Drama vieles gewandelt, „nicht zuletzt mit und durch Eugen O'Neill"[41]. Und so scheint auch die Feststellung, daß sich der Dichter selbst später ziemlich ablehnend über *Anna Christie* geäußert habe, von Emil Belzner nicht ohne Genugtuung in seiner Kritik über *O Wildnis!* (*Ah, Wilderness*) getroffen zu sein, des anderen O'Neill-Stückes[42], das noch vor *Trauer muß Elektra tragen* seine deutsche Uraufführung erlebte.

Fast genau ein Jahr nach ihrer freundlich aufgenommenen, doch wenig beachteten Premiere an einer Provinzbühne, dem Württembergischen Landestheater in Eßlingen, brachte Boleslaw Barlog *O Wildnis!*, diese *Komödie der Erinnerung*, 1947 am amerikanischen Unabhängigkeitstag in seinem Berliner Schloßpark-Theater heraus. Die Reaktion der Berliner Kritiker auf diese Aufführung war zwiespältig. Fast jeder Rezensent beschäftigte sich mit der Frage, warum Barlog von allen Stücken O'Neills gerade dieses Werk für aufführens-

[39] Adolf Frisé, *Hamburger Allgemeine Zeitung*, 25. Januar 1950.
[40] Rudolf Stobbe, *Hamburger Echo*, 25. Januar 1950.
[41] H. R., *Die Welt*, 25. Januar 1950.
[42] Emil Belzner, *Rhein-Neckar-Zeitung* (Heidelberg), 27. Juli 1946.

wert und vielleicht gar repräsentativ für das gesamte Schaffen des Dichters hielt. Die Mehrzahl kam zu dem von Fritz Schwiefert formulierten Schluß: „Diesmal hat sich Barlog vergriffen. Mit der Aufführung der Komödie 'O Wildnis' des repräsentativsten modernen amerikanischen Dramatikers . . . gibt er nicht nur ein unzureichendes Bild dieses Dichters, sondern beinahe ein falsches Bild. Der Mann, der vor Thornton Wilder das amerikanische Drama zu internationaler Bedeutung erhob, bei dem sich Amerika zwar streitet, aber nicht, daß er sein interessantester ist, war hier weder interessant noch problematisch noch dramatisch."[43] Und selbst bei den Kritikern, die Barlogs Wahl billigten, gab es keine rückhaltlose Zustimmung. Auch ihnen blieb ein Rest an Unzufriedenheit, den sie zum Teil dem Autor, zum Teil auch dem Regisseur zur Last legten.

Einmütig wurde betont, wie wichtig und begrüßenswert es sei, O'Neill wieder auf die deutschen Bühnen zu bringen; nur — und auch in diesem Urteil herrschte Einhelligkeit — sei dieses Stück eben des Dichters unwesentlichster Teil seines Beitrags zum modernen Theater[44]. Sie alle standen, da sie seine anderen Werke kannten, ein wenig ratlos vor dem „Familienidyll der 'guten alten Zeit'" und fühlten sich vielfach bemüßigt, O'Neill gegen dieses sein eigenes Stück zu verteidigen, so als sei ihm mit dessen Aufführung ein Unrecht geschehen. Zwar nannte Wolfgang Harich das Stück „kostbar als Dokumentation einer Vielseitigkeit"; zwar stand er mit seinem Urteil nicht allein, der Gewinn des Abends sei „der stillvergnügte Humor der vielen kleinen Details", sei „die kluge und menschliche Gesinnung, die das alles trägt und durchdringt", sei „die Prächtigkeit der Figuren". Und doch bekannte auch er, es sei „ehrlich gestanden — ein wenig langweilig" gewesen[45].

Für diesen von fast allen Kritikern geteilten Eindruck wurde aber nicht einmütig das Stück verantwortlich gemacht. Mehrfach wurde dem Regisseur Barlog eine falsche Interpretation vorgeworfen. „Was Barlog da inszenierte, war eigentlich mehr ein saturierter, verbürgerlichter Strindberg aus Connecticut als ein O'Neill", bemängelte Werner Fiedler[46]. Emil Belzner hatte bei seiner Besprechung der Eßlinger Erstaufführung auf die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten des Stückes hingewiesen. Der Regisseur Helmut Ebbs hatte dort eine ähnliche Interpretation wie Barlog in Berlin gegeben. „Es ist, wie wenn man ein altes Photographienalbum aufschlägt und darin blättert"[47] — diesen Eindruck scheint auch die Berliner Aufführung vermittelt zu haben. „Und doch ließe sich das Stück, von O'Neill her gesehen, der auf sentimentale Sicherheiten

[43] Fritz Schwiefert, *Telegraf* (Berlin), 6. Juli 1947.

[44] Walter Lennig, *Sonntag* (Berlin), 13. Juli 1947.

[45] Wolfgang Harich, *Tägliche Rundschau* (Berlin), 6. Juli 1947. Vgl. die Vorbesprechung des Stückes in der *Berliner Zeitung* vom 21. Juni 1947, wo ein Auszug aus der Strandszene abgedruckt ist.

[46] Werner Fiedler, *Neue Zeit* (Berlin), 6. Juli 1947.

[47] Emil Belzner, *Rhein-Neckar-Zeitung*, 27. Juli 1946. Vgl. dazu Herbert Pfeiffer im *Tagesspiegel* (Berlin), 6. Juli 1947.

nie viel gab, auch als Gesellschaftskritik (mit neuen Ausblicken) und als wundervolle (weiterführende, ermutigende) Ironie spielen"[47]. Das Fehlen des Ironischen war es vor allem, was die Kritik an der Barlogschen Interpretation bemängelte.

Größer war allerdings die Zahl derjenigen, die Barlog vorwarfen, er habe hier als Repertoiregestalter versagt. „Barlog . . . hat eine Niederlage erlitten", hieß es in der Wochenzeitschrift *Sie*, „vom Stück her, obwohl sein Verfasser eben doch ein Dichter ist."[48] Kritisiert wurden am Stück seine Länge und Weitschweifigkeit, sein Mangel an Handlung und an dichterischen Einsichten[49]. Aber es gab auch stärkere Vorwürfe. Diese „Komödie einer einhüllenden, einlullenden Erinnerungsseligkeit" — so ersetzte Paul Rilla ihren eigentlichen Untertitel[50] — sei „ein herzhafter Rückfall in das bürgerliche und sentimentale Theater, gegen das O'Neill sonst so unbarmherzig Krieg geführt hat", urteilte Walter Lennig[51]. Fast jeder Kritiker zog zum Vergleich Frank Wedekind heran, und viele schlossen sich — wenn auch mit weniger scharfen Worten — Rudolf Kurtz an: „Die Weltliteratur hat das klassische Drama dieser Zustände längst in ihrem Besitz: Wedekinds 'Frühlingserwachen'. Was sollen wir Deutsche mit dieser blassen Diskussion anfangen . . .? . . . Nur einmal findet O'Neill, ein großer Dichter voll massiver Gestaltungskraft, seine eigentliche Form: in einer Barszene, wo ein junger Mann von einer sehr billigen Kokotte zum Schluß doch nicht verführt wird."[52] Die Kokotte spielte Hildegard Knef, deren Leistung besonders herausgehoben wurde: „. . . phlegmatisch, ordinär, wüst ausbrechend und wieder liebenswürdig durch den hundeschnäuzigen Witz der Selbstentlarvung. Eine kostbare schauspielerische Prägung."[53] Und doch: trotz aller Zurückhaltung der Kritik scheint das Stück ein Publikumserfolg auch in Berlin gewesen zu sein, und Walter Lennig fragte am Schluß seiner Rezension nach dem Grund dafür: „Ist es die wohlbefriedete und unbombardierte Welt, die ein wenig neidische Sehnsucht auslöst? Unsere Welt von gestern ist irgendwo noch immer die Welt von heute: das scheint für viele immer wieder Gegenstand etwas schwermütiger Betrachtungen. Wer wollte sagen, ob die kleine wahrnehmbare Tendenz zur Empfindsamkeit aber nicht zu unserer Rekonvaleszenz gehört?"[54]

Sieben Jahre später, am 2. Oktober 1954, fand im Jnngen Theater unter der Regie von Hans Tügel die Hamburger Erstaufführung von *O Wildnis!* statt und wurde so herzlich aufgenommen, daß man sich erstaunt fragte, warum das Stück der Berliner Aufführung nur zwei- oder dreimal nachgespielt worden sei,

[48] Wolfgang Goetz, *Sie* (Berlin), 13. Juli 1947.
[49] z.B. Wolfgang Harich und Werner Fiedler.
[50] Paul Rilla, *Berliner Zeitung*, 8. Juli 1947.
[51] Walter Lennig, *Sonntag* (Berlin), 13. Juli 1947.
[52] Rudolf Kurtz, *Nacht-Expreß* (Berlin), 5. Juli 1947.
[53] Paul Rilla, *Berliner Zeitung*, 8. Juli 1947.
[54] Walter Lennig, *Sonntag* (Berlin), 13. Juli 1947.

obwohl auch der Rundfunk mit einer Hörspielbearbeitung noch einmal darauf hingewiesen habe[55]. Und da die Berliner Kritik bemängelt hatte, der Dichter ruhe für einen Abend in Erinnerungen aus, wurde aus Hamburg geantwortet: „Man müßte in einen Hymnus des Ausruhens ausbrechen, wenn es bei den Dramatikern immer solche herrlichen Ergebnisse zeitigte"[55]. Zwar bemerkte man auch hier Längen und eine etwas hemmungslose Konzeption, und doch kam die Bewunderung des *Hamburger Echos* dem Eindruck auch fast aller anderen Kritiker gleich: „Ein herrliches Stück, in dem reife Erfahrung, unbändiges Jungsein, zarteste Poesie und trockener Humor so nahe beieinander wohnen, daß das abgegriffene Wort Komödie nur im Sinne der comédie humaine, der großen Komödie des menschlichen Lebens, gebraucht werden kann"[56]. Der Kritiker des *Hamburger Abendblattes* beurteilte es als eines der besten Stücke O'Neills: „Keine Mystik, kein Symbolismus. Sondern unmittelbares Leben."[57] Und selbst die zurückhaltendste Rezension, die der *Welt*, sprach von einem interessanten und wertvollen Abend[58].

Johannes Jacobi bemerkte in seiner Besprechung von *O Wildnis!* im *Hamburger Fremdenblatt*, daß O'Neill trotz Nobel- und Pulitzerpreisen nur wie ein düsterer Schatten über den deutschen Dramaturgenbüros schwebe[59]. Tatsächlich haben trotz des nachhaltigen Eindrucks der Premieren von *Trauer muß Elektra tragen* bis zum Jahre 1954 kaum andere Werke des Dichters Aufnahme in die Spielpläne der westdeutschen und Berliner Bühnen gefunden (an den Theatern der Ostzone ist er meines Wissens nach dem Kriege überhaupt nicht gespielt worden). Zwar wurde die Atreidentragödie selbst im Laufe der Jahre an einem Dutzend verschiedener Orte inszeniert, wurde sie auch in den literarischen Diskussionen immer wieder genannt. Doch sonst blieb es nur Experimentierbühnen vorbehalten, das deutsche Publikum mit kleineren Teilen aus dem Werk des Dichters bekannt zu machen. So brachte das Theater im Zimmer in Hamburg am 16. Juli 1949 in einem Einakterabend O'Neills *Vor dem Frühstück* (*Before Breakfast*) zusammen mit Thornton Wilders *Glücklicher Reise* heraus, und derselbe Einakter erschien auch noch gemeinsam mit *Tran* (*Ile*) Ende Mai 1950 im Münchener Atelier-Theater und mit den Monodramen *Die Stärkere* von Strindberg und *Die menschliche Stimme* von Cocteau im September 1951 im Düsseldorfer Zimmertheater. Im Juli 1952 zeigte die Studio-Bühne der Frankfurter Universität eine Inszenierung von *Jenseits des Horizonts* (*Beyond the Horizon*), und Anfang Dezember 1950 hatte die Junge Truppe des Schauspielhauses Zürich schon von München aus mit *Alle Kinder Gottes haben Flügel* eine Gastspieltournee durch Deutschland unternommen.

[55] René Drommert, *Hamburger Anzeiger*, 4. Oktober 1954.
[56] Dr. B., *Hamburger Echo*, 4. Oktober 1954.
[57] PE, *Hamburger Abendblatt*, 4. Oktober 1954.
[58] F. R., *Die Welt*, 4. Oktober 1954.
[59] Johannes Jacobi, *Hamburger Fremdenblatt*, 4. Oktober 1954.

Das letztgenannte Stück war bei seiner deutschen Erstaufführung 1926 in den Hamburger Kammerspielen — wohl mißverstanden — zum Teil auf verächtliche Ablehnung gestoßen[60]; 1930 bei dem Gastspiel des Moskauer Kammertheaters hatte es in der Bearbeitung und Inszenierung von Alexander Tairoff zwar einen starken Eindruck hinterlassen, aber — sehr auf das Rassenproblem zugeschnitten — einige auffallende Abweichungen vom Werk des amerikanischen Dichters enthalten[61]. 1950 in München fand es eine dankbare und freundliche Aufnahme. Allerdings kam Bruno E. Werner zu dem Schluß, daß das Stück trotz seines tragischen Charakters keine echte Tragödie geworden sei; es bleibe zwar „wirkungsvoll nachdenklich in der Erscheinung", aber „unzulänglich in der Sprache und Aussage und bar der dramatischen Lösung". Er stellte fest, daß bei O'Neill hier der Mensch über den Dramatiker siegte, „und das wollen wir vom Menschlichen her begrüßen"[62].

Obwohl O'Neills Werke in diesen Jahren nur an wenigen Bühnen gespielt wurden, fand der Dichter 1948 und 1953 bei Vollendung seines 60. beziehungsweise 65. Lebensjahres und dann auch bei der Nachricht von seinem Tode (28. November 1953) in den deutschen Zeitungen zum Teil spaltenlange Würdigungen. Hervorgehoben wurde dabei in erster Linie seine Bedeutung für das amerikanische Theater: er wurde nicht nur als der „Vater des amerikanischen Dramas"[63], sondern auch als dessen bisher bedeutendste schöpferische Persönlichkeit herausgestellt, ja sogar als gültiger Vertreter der amerikanischen Gegenwartsdichtung überhaupt[64]. In der Fülle seines Schaffens, in der „genialen Verbindung von einem Urinstinkt für das Drama mit beispielloser Formkraft"[65], in seiner „produktiven Liebe zum Leben in allen seinen Möglichkeiten"[66] verglich man ihn mit Shakespeare. Zwar wurde seine immer wieder hervorgehobene Verpflichtung gegenüber europäischen Vorbildern vielfach als eine Schwäche seines Werkes empfunden[67], und ebenso wurde bemängelt, daß er nicht immer sorgfältig genug gearbeitet habe und gelegentlich „zur Maßlosigkeit, zur Übertreibung und Brutalität" neige. „Vermeidet er diese Gefahr jedoch, dann erreicht er eine Gefühlstiefe und eine Vollendung des Ausdrucks wie kein anderer amerikanischer Bühnenautor neben ihm."[68] Man bestätigte sogar, daß O'Neills dramatisches Werk — wie es mit der Verleihung des Nobelpreises

[60] Vgl. Paul Wittko, *Das deutsche Drama* (Berlin), VI (1. April 1926), p. 139.
[61] Siehe meinen Aufsatz „Eugene O'Neill in Russia" in *Poet Lore* (Boston), XLIX (1943), p. 241—247.
[62] Bruno E. Werner, *Die Neue Zeitung* (Berlin), 8. Dezember 1950.
[63] Rudolf Stobbe, *Hamburger Echo*, 30. November 1953.
[64] Hans Galinsky, *Programm des Landestheaters Hannover*, Spielzeit 1953/54, Heft 8.
[65] F. R., *Die Welt*, 4. Oktober 1954.
[66] Gerhard F. Hering, *Programm der Württembergischen Staatstheater Stuttgart*, Spielzeit 1953/54, Heft 9.
[67] z.B. *Hamburger Abendblatt*, 30. November 1953.
[68] A. D., *Die Kultur* (Stuttgart), 15. Dezember 1953.

geschah — als „repräsentativ für die zeitgenössische Dramatik schlechthin" angesehen werden konnte[69].

Als O'Neills „große Leistung im formal-dramatischen Bereich" wurde bezeichnet, „daß er ausgehend von den vorhandenen Strukturelementen eine Dramatik entwickelt hat, die vom modernen Menschen als existenznah empfunden wird"[70]. Und seine geistes- und literaturgeschichtliche Bedeutung wurde darin erblickt, daß er zum „Wiedererwecker des Tragischen"[71] nicht nur für das amerikanische Drama, sondern für den gesamten abendländischen Kulturbereich geworden sei. Er stelle den Menschen stets „in seiner tragischen Existenz im Sinne der Antike" dar. Nur von da her könne man O'Neill verstehen — so wurde den Stimmen erwidert, die ihn „nach den äußerlichen Mitteln seiner Dramatik, den soziologischen Aspekten und der psychologisierenden Sprache" maßen und von daher vielfach als überholt bezeichneten[72]. Die Anwendung dieser Mittel sei nur ein Versuch, das Publikum zu einem Eingehen auf sein eigentliches Anliegen zu „überlisten": auf sein „Ringen um Sinnfindung für die Existenz". Damit seien seine Stücke gleichzeitig ein Spiegel des weltanschaulichen Chaos der Gegenwart, wodurch das Werk O'Neills aber auch gehindert worden sei, sich „zu klassisch geschlossener Form" zu festigen[73].

In dieser Haltung zum Schaffen des Dichters ist vielleicht auch die Erklärung zu finden für die Diskrepanz, die man zwischen der teilweise überschwenglichen Anerkennung und Würdigung als Dichter und Dramatiker und der nur zögernden Aufnahme seiner Stücke in die westdeutschen Spielpläne erblicken könnte, ja für den Widerspruch, der bisweilen in der Aussage der Kritiker zutage zu treten scheint, wenn sie O'Neill in die Reihe der größten Bühnendichter der Weltliteratur eingliedern und gleichzeitig seinen einzelnen Werken in ihren Rezensionen mit Vorbehalt begegnen. Erst dem Gesamtwerk scheint man die Größe und Vollkommenheit zusprechen zu wollen, die den einzelnen Teilen zuzubilligen man sich gerade wegen ihres vielfach experimentellen Charakters, wegen der Anwendung der erwähnten Techniken offensichtlich scheut. „Eines ist gewiß, den Platz als Vater des amerikanischen Dramas in der Literaturgeschichte wird diesem produktiven Geist niemand streitig machen können, ob er seinen Platz auch auf der Bühne behauptet, ist durchaus zweifelhaft. Die nächsten Jahrzehnte werden darüber Auskunft geben" — schloß Rudolf Stobbe seinen Nachruf auf O'Neill[74].

Vielleicht unerwarteterweise wurde diese Skepsis der Lebenskraft der O'Neillschen Dramen gegenüber schon im nächsten Jahre als vorläufig recht unbegründet

[69] *Die Neue Zeitung* (Berlin), 16. Oktober 1953.
[70] Helmut Papajewski, *Programm der Bühnen der Stadt Köln*, Spielzeit 1953/54, Heft 9.
[71] Hans Galinsky, *Programm des Landestheaters Hannover*, Spielzeit 1953/54, Heft 8.
[72] *Die Neue Zeitung* (Berlin), 16. Oktober 1953.
[73] Heinrich Stammler, *Die Neue Zeitung* (Berlin), 29. November 1953.
[74] Rudolf Stobbe, *Hamburger Echo*, 30. November 1953.

bewiesen. 1954 fanden nicht nur zwei vielbeachtete deutsche Erstaufführungen und zwei Neuinszenierungen von schon in den zwanziger Jahren an deutschen Bühnen gespielten Stücken O'Neills statt, sondern mindestens ein Dutzend deutscher Städte boten Aufführungen seiner Werke, so daß Ulrich Seelmann-Eggebert im Juni 1954 feststellte: „Wenn nicht alles täuscht, bricht eine O'Neill-Renaissance über die deutschen Theater herein"[75].

Den Auftakt dazu hatten die Hamburger Kammerspiele schon am 7. September 1953 mit einer Neuinszenierung des *Seltsamen Zwischenspiels* gegeben, jetzt in der Übersetzung Marianne Wentzels, die fast alle deutschen Fassungen für die Nachkriegsaufführungen O'Neills besorgte. Aber bei aller Anerkennung für den Wagemut und die ausgezeichnete Leistung des Theaters blieben die Kritiker dem Stück gegenüber kühl und vielfach ablehnend. Die Mehrzahl von ihnen erblickte darin die gründlichste „psychoanalytische Vivisektion", die O'Neill versucht habe[76], und beeilte sich zu erklären, daß die Zeiten, da Freuds Psychoanalyse „zu einer Art Heilslehre und Weltanschauung" erhoben wurde, vorbei seien[77] und uns das Stück — dieser „Kinsey-Report 1927" — deshalb nicht mehr viel angehe, daß wir „seine weitmaschige Geschwätzigkeit, das Konstruierte dieses klinischen Falles und das Papiergeraschel im Dialog" zu sehr herausfühlten[78]. Jedoch wies nicht nur der Kritiker der *Welt* darauf hin, daß sich der Dichter hier nicht damit begnügt habe, „einen Paradefall der Seelenzergliederung zu konstruieren", und er bemängelte die etwas zu „vordergründige Sicht", aus der heraus Edward Rothe seine sonst sehr belobte Regie angelegt habe. Er sei kaum in den „geheimnisvollen Bezirk des Irrational-Seelischen" vorgedrungen, das Geschehen sei zu sehr „von einer Art wissenschaftlicher Zwangsläufigkeit" beherrscht gewesen[79].

Ohne sonderlichen Erfolg blieb auch nach dem Kriege *Gier unter Ulmen*, das im Frühjahr 1954 vom Heidelberger Zimmertheater und in der folgenden Spielzeit vom Stadttheater in Hildesheim und von den Düsseldorfer Kammerspielen herausgebracht wurde. „Seien wir doch ehrlich: dies gewalttätige, exhibitionistisch wirkende Frühwerk des großen O'Neill ... ist passé", heißt es in der *Welt* zur Düsseldorfer Aufführung mit dem Zusatz, daß es vielleicht erträglich sei in einer Bombeninszenierung mit bedeutenden Schauspielern — wie es bei seiner deutschen Erstaufführung in Berlin ja der Fall gewesen war[80].

Für eine „kühne, bedeutungsvolle und notwendige Aufführung"[81] wurde dagegen dem Stuttgarter Staatstheater gedankt, an dem am 17. Juni 1954 *Der*

[75] Ulrich Seelmann-Eggebert, *Die Neue Zeitung* (Berlin), 30. Juni 1954.
[76] Rudolf Stobbe, *Hamburger Echo*, 8. September 1953.
[77] Engdahl Thygesen, *Hamburger Anzeiger*, 12. September 1953.
[78] Rudolf Stobbe, *Hamburger Echo*, 8. September 1953.
[79] F. R., *Die Welt*, 9. September 1953.
[80] gv, *Die Welt*, 7. März 1955.
[81] R. B., *Stuttgarter Zeitung*, abgedruckt in *Der schnelle Theaterbrief* (Fürth), 3. Jg., Nr. 169, p. 925—926, Versandtag 25. Juli 1954.

große Gott Brown seine deutsche Nachkriegspremiere erlebte. O'Neill, in dem das moderne Theater nach den Worten Gerhard F. Herings „als Form seinen kühnsten Monteur und Ingenieur, als Gehalt seinen anstößigsten Moralisten" sehen darf[82], habe hiermit einen „pointierten, in seiner dramatischen Struktur ebenso gewagten wie komödiantisch fesselnden Beitrag zur Analyse unserer Zeitkrankheit"[83] geleistet. Freilich stellte man sogleich wieder fest, daß die Vorbilder aus der vorangegangenen Entwicklung des europäischen Dramas hier besonders deutlich sichtbar werden — und es wurde nicht nur auf Ibsen und Strindberg, sondern auch auf Pirandello und auf Georg Kaisers *Koralle* hingewiesen. Jedoch empfanden nicht alle Kritiker dies als Schwäche des Stückes; der Rezensent der *Stuttgarter Zeitung* sah gerade seine Bedeutung für Europa in dieser „Begegnung mit uns selbst, mit unseren eigenen alten Quellen"[84]. Und auch Ulrich Seelmann-Eggebert erkannte diesen „metaphysischen Kriminalreißer in seinem hemmungslosen Rationalismus auch der irrationalsten Situation" als einen eigenartigen und eigenwilligen Wurf an[85]. An dem starken Eindruck bei Publikum und Presse scheint auch die Regie Paul Hoffmanns und das Bühnenbild Helmut Koniarskys einen wesentlichen Anteil gehabt zu haben, und Rolf Henniger als dem Darsteller der Titelrolle wurde bezeugt, daß er „all das Gespenstische der Ich-Entfremdung, des Doppelwesens und des Werfelschen Spiegelmenschen" gehabt habe[85].

Nachhaltiger noch und bedeutsamer wirkte die deutsche Erstaufführung von *Der Eismann kommt* (*The Iceman Cometh*). Aufmerksam hatten die Zeitungen den Weg des Stückes von der Welturaufführung 1946 in New York über die europäische Premiere in Dublin 1948 bis zur deutschsprachigen Erstaufführung am 9. Dezember 1950 in Zürich (unter der Regie Kurt Hirschfelds und mit einem Bühnenbild von Teo Otto) verfolgt und immer wieder seine Aufnahme in die Spielpläne der westdeutschen Theater gefordert. In einer „hinreißenden" Inszenierung Kurt Ehrhardts, die sich durch ihre „subtile Wortbehandlung und bestechende Bewegungsregie" auszeichnete[86] und für die Helmut Koniarsky ein halb traumhaftes, halb wirklichkeitsnahes Bühnenbild geschaffen hatte, brachte das Landestheater Hannover am 31. März 1954 diese „mächtige und bestürzende Dichtung"[87] O'Neills heraus und bestätigte damit nach Meinung Gerhard Weises wieder die „Notwendigkeit für das deutsche Theater, sich mit diesem hintergründigsten und vieldeutigsten der amerikanischen Dramatiker auseinanderzusetzen"[88].

[82] Gerhard F. Hering, *Programm der Württembergischen Staatstheater Stuttgart*, Spielzeit 1953/54, Heft 9.

[83] Susanne Ulrici, *Hessische Nachrichten* (Kassel), 22. Juni 1954.

[84] Siehe Fußnote 81.

[85] Ulrich Seelmann-Eggebert, *Die Neue Zeitung* (Berlin), 30. Juni 1954.

[86] Gerd Schulte, *Die Welt*, 3. April 1954.

[87] Christian E. Lewalter, *Die Zeit* (Hamburg), 8. April 1954.

[88] Gerhard Weise, *Die Neue Zeitung* (Berlin), 4. April 1954.

Der Kritiker der *Welt* allerdings bedauerte, daß Ehrhardt seine Kunst an ein „totes Stück", an ein „stumpfes Drama" verwendet habe, das die Zuschauer erschüttern solle, sie aber bloß traurig stimme[89]. Hermann Stresau dagegen bezeugte dem Dichter, daß er hier „der Größe des antik Tragischen sehr nahe" komme[90], und Christian E. Lewalter empfand, daß sich „bei aller beklemmenden Wirklichkeitsnähe der Eindruck eines 'Jedermann'-Spieles ergab"[91]. Rolf Trouwborst sah in dem Stück allerdings nur die Spiegelung von O'Neills „tragischem Pessimismuskomplex". Er zeigte — ganz ohne Vorwurf — die Verwandtschaft zu Ibsens *Wildente* auf und kam dabei zu dem Schluß, daß O'Neills Werk den exemplarischeren Charakter habe. „Es gibt das komplexe Bild des bürgerlichen Zeitalters, das sich — Ibsens Warnungen zum Trotz — bis in die letzten nihilistischen Konsequenzen erschöpft hat."[92]

Betroffen zeigten sich manche Kritiker von der dramatischen Form. Lehnte Schulte den *Eismann* gerade wegen des Fehlens des dramatischen Elementes ab, so bekannten sich andere Rezensenten zu der hier angewandten Form des epischen Theaters, obwohl sie mit den üblichen Gesetzen der Dramaturgie nicht im Einklang stehe[93]. Bewunderung fand die „folgerechte und beziehungsreiche" Komposition der Thematik in den Figuren wie auch im ganzen Stück[94]. Mehr als sonst üblich beschäftigten sich die Rezensenten auch mit der Wirkung des Stückes auf die Zuschauer. Die Aufnahme bei dem „kritisch gespannten und schließlich ergriffen mitgehenden Publikum[94]" war nach dem Eindruck Lewalters „nicht stürmisch, sondern eher bedächtig. Aber das entsprach den Anforderungen des Dichters, der eine Parabel erzählt und es dem Zuschauer anheimgibt, sie auf sich selbst zu beziehen"[95]. Selbst Trouwborst, der aus dem Werk so stark nihilistische Töne herausgehört hatte, empfand, daß man „offensichtlich weniger deprimiert" als zum Nachdenken angeregt war[96], und Weise zählte das Stück „nicht zu den vielen, denen man bei der Aufführung begeistert applaudiert, um sie schon am nächsten Tage zu vergessen, sondern zu den wenigen, die man zunächst mit Reserve aufnimmt, deren Wirkung aber von Tag zu Tag tiefer wird und deren seltsamen Klang man lange nicht aus dem Gedächtnis verliert"[97].

Noch stärker als beim *Eismann* wurde bei dem Werk O'Neills, das als vorläufig letztes seinen Weg zu den deutschen Bühnen fand, des Dichters Nähe

[89] Gerd Schulte, *Die Welt*, 3. April 1954.
[90] Hermann Stresau, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. April 1954.
[91] Christian E. Lewalter, *Die Zeit*, 8. April 1954.
[92] Rolf Trouwborst, *Hamburger Anzeiger*, 2. April 1954. Vgl. den interessanten Aufsatz über „*The Iceman Cometh* and *The Wild Duck*" von Sverre Arestad in *Scandinavian Studies*, XX (Februar 1948), p. 1—11.
[93] Gerhard Weise, *Die Neue Zeitung* (Berlin), 4. April 1954. Hier wie auch in einer anderen Kritik wurde die sehr nahe liegende Parallele zu Gorkis *Nachtasyl* gezogen.
[94] Hermann Stresau, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. April 1954.
[95] Christian E. Lewalter, *Die Zeit*, 8. April 1954.
[96] Rolf Trouwborst, *Hamburger Anzeiger*, 2. April 1954.
[97] Gerhard Weise, *Die Neue Zeitung* (Berlin), 4. April 1954.

zur antiken Tragödie herausgestellt. In der Besprechung der deutschen Erstaufführung von *Ein Mond für die Beladenen*[98] (*A Moon for the Misbegotten*) in der *Welt* wurde die Berührung O'Neills mit den griechischen Tragikern darin erblickt, daß auch er den Menschen seinem schrecklichen Geschick hilflos ausgeliefert sehe, wobei ihm gegen sein Schicksal alle Größe verweigert werde außer der Größe seines Schmerzes. Da die antike Tragödie eine solche Gegenwärtigkeit besäße, könne O'Neill auch „das antike Schicksal, durch keinerlei Humanität gemildert, auf unsere Zeitgenossen wirken lassen, ohne ihnen deswegen das Kostüm dieses Jahrhunderts zu verweigern"[99].

Die hoffnungslose Düsterkeit dieses Bildes, die Julius Bab schon bei der Erstveröffentlichung des Stückes in Buchform 1952 beklagte[100], der „Nachgeschmack der Trostlosigkeit"[101] bestürzte auch die Kritiker, die am 26. September 1954 im Theater am Kurfürstendamm in Berlin die deutsche Erstaufführung miterlebten. Sie standen anfangs mit einer gewissen Ratlosigkeit vor dieser „Geschichte eines Verfalls", dem „Protokoll dreier Unzulänglichkeiten", wie Friedrich Luft das Stück charakterisierte, und konnten am Schluß den starken Eindruck doch nicht leugnen, trotz der allzu großen Ausführlichkeit, der „werkversunkenen Rücksichtslosigkeit auf das Publikum", die Luft dem Autor vorwarf — und nicht zuletzt wegen der „Kraft und Tiefe" der Figuren, denen er den „dichterischen Wurf" bezeugte. Entscheidenden Anteil an dem Erfolg hatte die Regie Kurt Hirschfelds, der eine „sehr saubere, ehrfürchtige und taktvolle Arbeit" vorzeigte[101]. Allerdings bemerkte dazu Wolfgang Schimming, daß ein anderer Regisseur, der „die Härten des Originals" weniger abgedämpft hätte, den Absichten O'Neills wohl noch näher gekommen wäre[102]. Hohes Lob spendeten die Kritiker den Darstellern, vor allem Judith Holzmeister, „die dem O'Neillschen Hauptmann-Mädchen soviel Kraft und heimliche Gebrechlichkeit zu geben wußte, die so schön ist, so herrisch und heimlich so verloren sein kann, daß man den Blick keinen Augenblick von diesem Gesicht wenden mochte. Sie kommt nie in die Gefahr der Wehleidigkeit. Sie bleibt Kraft und Herrlichkeit, auch wo sie die Brechungen der schwierigen Gestalt zu zeigen hat. Eine verderbte Madonna, deren Reinheit trotz allem leuchtet..."[103].

In Bochum, wo das Stück im Rahmen der „Woche amerikanischer Dramatik" am 20. März 1955 seine vierte Inszenierung an einer deutschen Bühne erlebte, hinterließ *Ein Mond für die Beladenen* einen noch tieferen Eindruck. Gerd Vielhaber sprach in der *Welt* von einem „doppelten Glücksfall von Dichtung

[98] Der deutsche Titel wurde des öfteren als irreführend empfunden und statt dessen — wie ursprünglich beabsichtigt — „Ein Mond für die Zukurzgekommenen" vorgeschlagen.

[99] Unsignierte Kritik in *Die Welt*, 8. Oktober 1954.

[100] Julius Bab in der *New Yorker Staatszeitung*, zitiert im *Programm des Theaters am Kurfürstendamm* (Berlin), Spielzeit 1954/55, September-Heft 1954.

[101] Friedrich Luft, *Die Neue Zeitung* (Berlin), 28. September 1954.

[102] Wolfgang Schimming, *Hamburger Anzeiger*, 29. September 1954.

[103] Friedrich Luft, *Die Neue Zeitung* (Berlin), 28. September 1954.

und Aufführung, der reine Erschütterung auslöste"[104], und Albert Schulze Vellinghausen berichtete in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von einer „stundenlangen Atemlosigkeit eines 'gebannten' Hauses". Auch hier empfand man das Stück als Enthüllung der „unbarmherzigen Zucht des antiken Schicksalsdramas" auf dem Schauplatz einer heruntergewirtschafteten amerikanischen Farm. „Da wird ein Grundmuster der Glücklosigkeit aufgedeckt, aber auch in einer wahrhaft erschütternden, keine Kurve aussparenden Liebesszene der Triumph der liebenden Entsagung gewiesen, gedeutet, ja 'gefeiert'."[105] Diese Szene war schon bei den Kritikern der Berliner Aufführung wegen ihrer „Scheu, Zärtlichkeit und Tiefe aus poetischem Urgrund" als so stark und schön empfunden worden, daß man um ihretwillen „das umdunkelte Seelengemälde gegen die Mißächter seiner Härten und Verworfenheiten in Schutz nehmen" müsse[106]. War Schimming dem Zauber dieses „Romantikers und Realisten zwischen Äschylos und Freud" — wie Reimar Hollmann den Dichter nannte[107] — erlegen, so rühmte Schulze Vellinghausen an dieser Szene gerade das Fehlen von Prüderie, den „Tonfall schonungsloser Offenheit, die den Kitsch der Verbrämung brüsk von sich fernhält"[108]. Auch die „musterhafte" Komposition des Stückes wurde von den Rezensenten immer wieder hervorgehoben, die strenge Einheit von Zeit, Ort und Personen und die Handlungsführung, die Vielhaber so beschrieb: „Nach einer lebensprallen Exposition entwickelt sich die Handlung wie auf einer Spirale von außen nach innen, wächst aus der Komödie die echte Tragödie"[109].

O'Neills Werke erscheinen auch weiterhin auf den Spielplänen der Bühnen in Westdeutschland[110]. Und selbst wenn es sich ergeben sollte, daß der amerikanische Dichter ohne unmittelbaren Einfluß auf das moderne deutsche Drama geblieben ist, so hat er doch das deutsche Theater bereichert und großen Schauspielerinnen wie Gerda Müller, Elisabeth Bergner, Judith Holzmeister und Maria Pierenkämper und hervorragenden Darstellern wie Paul Wegener, Oskar Homolka, Heinrich George, Eugen Klöpfer und Rudolf Forster dankbare Rollen gegeben. Er hat Regisseure vom Range eines Erwin Piscator, Heinz Hilpert, Boleslaw Barlog, Kurt Hirschfeld und Karl Heinz Stroux wie auch bekannte Bühnenbildner — unter ihnen Herta Boehm, Karl Gröning, Helmut Koniarsky und Teo Otto — vor bedeutende Aufgaben gestellt. O'Neills Name kann aus den Annalen des deutschen Theaters der letzten dreißig Jahre kaum noch gestrichen werden.

[104] Gerd Vielhaber, *Die Welt*, 24. März 1955.

[105] Albert Schulze Vellinghausen, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. März 1955.

[103] Wolfgang Schimming, *Hamburger Anzeiger*, 29. September 1954.

[107] Reimar Hollmann, *Programm des Theaters am Kurfürstendamm* (Berlin), Spielzeit 1954/55, September-Heft 1954.

[108] Albert Schulze Vellinghausen, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. März 1955.

[109] Gerd Vielhaber, *Die Welt*, 24. März 1955.

[110] So fanden gleich nach Abschluß dieses Aufsatzes zwei weitere Inszenierungen von *O Wildnis!* am Wiesbadener Staatstheater (5. Mai 1955) und am Münchener Residenztheater (25. Mai 1955) statt.

Hamsuns Elementargeister.

Von

Wolfgang Lange (Göttingen).

Die Akten über den Mann Knut Hamsun sind geschlossen. Uns ziemt es, den Dichter Hamsun wieder einen Dichter zu nennen. Denn auch gegen einen, der in patriarchischem Alter gefehlt haben sollte, gibt es die Pflicht der Pietas und die Dankbarkeit.

Es ist hier weder der Ort noch gar unsere Sache, den Greis zu verteidigen. Das tat er selbst in seinem ergreifenden Abschiedsbuch *Auf überwachsenen Pfaden*. Und es ist allein Sache der Norweger zu erwägen, wie tief sie getroffen oder doch auch gesegnet wurden durch die Taten und Werke dieses einzigartigen Mannes, der sein Vaterland über die Grenzen des Kontinents hinaus berühmt gemacht hat[1].

Hamsun wurde 1859 geboren[2]. Dieses Jahr war kein armes für die Geistesgeschichte, denn gleichzeitig mit dem Norweger traten Heidenstam und Henri Bergson, der Entdecker des *élan vital* und der *durée*, ins Leben. Darwins epochemachendes Werk über *Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl im Kampf ums Dasein* erschien. (Kein Geringerer als J. P. Jacobsen übersetzte den Engländer für den Norden.) Wie ein freundlicher Einfall des Weltgeistes mutet es an, daß just in dem Jahr, in dem der künftige Dichter des *Pan* geboren wurde, der von ihm so verehrte Arnold Böcklin sein Gemälde *Pan im Schilf* schuf.

Nicht um das Geburtsjahr mit pseudosymbolischen Tatsachen einzurahmen, sondern um in Stichworten den Beginn dieses großen Lebens in der Landschaft der Geistesgeschichte gleichsam zu orten, mögen noch diese Hinweise hilfreich sein: 1857 wurde Joseph Conrad geboren — ein Vergleich zwischen ihm und Hamsun wäre erkenntnisfördernd für beide Seiten; 1860 starb Schopenhauer, dessen Einfluß auf Hamsun nicht unterschätzt werden darf[3]; Strindberg, der große An- und Erreger der Hamsun-Generation, war zehn Jahre älter als der Norweger; Nietzsche, befreiend und unheilvoll zugleich, dem Norden durch Georg Brandes vermittelt, war fünfzehn Jahre älter.

[1] Probevorlesung, gehalten vor der Philosophischen Fakultät der Universität zu Göttingen am 7. 11. 1955.
Die leidenschaftliche Ablehnung des Dichters in Norwegen ist inzwischen einer besonnenen Erörterung seines Werkes gewichen, wie die durch Aasmund Brynildsens Aufsatz „Svermeren og hans Demon" (Zs. Spektrum, 1952, S. 159—179) ausgelöste Diskussion in den folgenden Heften der genannten Zeitschrift zeigt; vgl. auch Francis Bull, Knut Hamsun på ny, Oslo 1954.

[2] In älteren Darstellungen findet man gelegentlich 1860 als Geburtsjahr angegeben. Schuld an diesem Irrtum ist Hamsun; er fand 1859 „eine so unhandliche Zahl, daß er sie kurzerhand in 1860 umgeändert hatte"; vgl. Marie Hamsun, Der Regenbogen, München 1954, S. 196, und Tore Hamsun, Knut Hamsun, mein Vater, München 1953, S. 290.

[3] Vgl. vorerst Tore Hamsun, Mein Vater, Leipzig 1940, S. 171; dens., a.a.O., 1953, S. 414; Marie Hamsun, a.a.O., S. 149, 163f., 237.

Welch einen unerhörten Neueinsatz Hamsuns Romankunst — und nur von dieser soll im Wesentlichen die Rede sein, nicht von der Dramatik und der bei uns fast ganz unbekannten Lyrik — in der damals noch nicht alten norwegischen Literatur bildete, das darzustellen würde eine eigene Abhandlung erfordern. Eine eigentliche Romantradition gab es noch nicht. Wenige Jahre vor Hamsuns Geburt traten die ersten Werke dieser Gattung hervor, Camilla Colletts *Töchter des Amtmanns*, Björnsons an der alten Sagakunst orientierte Bauernerzählungen. Von unbestreitbarer Bedeutung für den jungen Hamsun war vor allem Jonas Lie, der Entdecker des Seelenlebens und des Nordlands als darstellbarer Gegenstände des norwegischen Romans.

Das entscheidende Vorbild aber — wenn man bei diesem autodidaktischen Wildwuchs von Vorbild, Anreger, Einfluß im üblichen Sinne reden darf — war kein Skandinavier, sondern Dostojewski, von dem der reife Mann sagen durfte: *... er ist der gewaltigste unter den russischen Giganten — der einzige Dichter, von dem ich etwas gelernt habe*[4].

Die Frage nach den möglichen „Einflüssen" — auch Arne Garborg oder J. P. Jacobsen wären natürlich noch zu nennen — mag mit diesen wenigen Andeutungen auf sich beruhen. Manches ist darüber schon gesagt worden, doch wird das alles, soweit es nicht unmittelbar aus dem Werk greifbar gemacht wurde, sehr vorläufig bleiben, ehe nicht die Lebenszeugnisse des Dichters zugänglich sind.

Unsere Aufgabe ist eine andere: mit allem Ernst nach der Wirklichkeit der in den Romanen ans Licht getretenen Welt zu fragen, womöglich bis auf den Grund dieser Welt zu graben, ihr Fundament zu sehen, die durchgängige Notwendigkeit des so und nicht anders gestalteten Werks zu begreifen, und das heißt: den durch Zeit und Schicksal gegebenen Weltinhalt in seinen kritisch-neuen Formen[5] zu erfassen durch die Aufschließung des Symbolwerts des Dargestellten wie der Form im Ganzen.

Die Kategorien der Wirklichkeit und der Hamsun möglichen Deutung sind bereits im ersten Roman (*Hunger*) da, ohne daß mit dieser Feststellung eine Entwicklung im Gesamtwerk geleugnet werden soll. Künftiger Darstellung wird es vorbehalten sein, den Grundsinn des ganzen Werks — und dieses ist bei Hamsun, mehr wohl als bei anderen Romanerzählern, ein Werk — mit den Ausformungen im einzelnen zu konfrontieren, und das bedeutet: Entwicklungen festzustellen.

Soviel sei abkürzend zu sagen erlaubt: drei Perioden von jeweils steigendem Umfang wird man unterscheiden und benennen können:

[4] Marie Hamsun, a. a. O., S. 195; Tore Hamsun, a. a. O., 1953, S. 293 berichtet etwa den gleichen Wortlaut; vgl. ebda. S. 125, 143, 155, 174, 191, 200, 388, 439, 453.

[5] Ich glaube durchaus, daß H. Sedlmayrs „Methode der kritischen Formen" (Verlust der Mitte, Salzburg 1948, S. 9) auch für die Dichtungswissenschaft fruchtbar gemacht werden kann, ja schon — unabhängig von Sedlmayr und doch mit kongruenten Ergebnissen — fruchtbar gemacht worden ist in einem Werk wie W. Rehms Experimentum medietatis, München 1947.

1. Eine vorbereitende Zeit des Protestes und der Durchsetzung, die unter dem Zeichen Nietzsches und der Kritik an den herrschenden Werten und Machthabern im Reich des Geistes steht und unter dem Signum „der ekstatische Protest" zusammengefaßt werden darf. Es ist die Zeit vom *Hunger* über die *Mysterien* bis zu *Neue Erde* (1890—1893).

2. Es folgt ein ungleich längerer Abschnitt (1894—1904), charakterisiert durch die Versuche auf allen Gebieten der Dichtkunst, charakterisiert aber vor allem durch die Romane *Pan* (1894) und *Victoria* (1898). Das meiste der Hamsunschen Lyrik gehört in eben diese Zeit. Man mag diese Schaffensperiode als den „Versuch der Seele" bezeichnen, als den Versuch, im Gefühl des letztlich einsamen Ich den tragfähigen Boden der menschlichen Existenz zu finden.

3. Mit der *Wanderer*-Trilogie (1908—1910—1914), einer Hamsunschen *Recherche du temps perdu*, über den Doppelroman *Benoni — Rosa* (1909) bis hin zur Trilogie um August Weltumsegler gewinnt der Erzähler eine immer größere Distanz und Härte gegenüber dem Lebensgetriebe. Der Protest der ersten Periode schweigt nicht still, auch der Versuch der Seele wird immer wieder gewagt, aber das entgötterte Dasein verbietet mehr und mehr den seelenvollen Ton. Will man einen Namen für diese Periode, so kann sie wohl nur „das nackte Leben" heißen.

Im Erstlingswerk, diesem großen Monolog des verhungernden Dichters, sind die Kunstmittel zur Hand, die später nur noch eine reiche Ausfaltung erfahren. Da ist schon die „erlebte Rede" und die Technik der Darstellung durch locker gefügte, impressionistisch gegebene Einzelszenen. Der Mensch dieser Welt ist grundsätzlich einsam; es gibt keine Kommunikation, das Aneinander-Vorbeireden und das Nicht-zueinander-Können sind nur die hör- und sichtbaren Erscheinungsweisen einer von Grund auf gestörten Ordnung. Über dieser Unordnung thront ein Gott, der schuldiger ist als die ins Getriebe verstrickten Menschen.

Gott wird mit dämonischer Lust und dem Ingrimm des Verzweifelnden degradiert zum ungerührten Direktor eines irdischen Affentheaters. Es ist vom Wert eines aufschließenden Symbols, daß das Innere des Menschen als ein Mechanismus aus Drähten geschildert wird, den der tölpelhafte Gott durch eine Berührung mit seinem gnädigen Finger in Unordnung gebracht hat[6].

[6] Knut Hamsun, Gesammelte Werke in zehn Bänden, I, München 1917, S. 22: *Hatte der Finger des Herrn auf mich gedeutet? Aber weshalb gerade auf mich? Weshalb nicht ebensogut auf einen Mann in Südamerika? Wenn ich mir's überlegte, wurde mir immer unbegreiflicher, weshalb gerade ich zum Probierstein für die Launen des Schicksals ausersehen worden war.* — S. 24: *Mit diesem seinem Finger hatte Gott in das Netz meiner Nerven gegriffen und die Fäden ganz leicht und sachte ein klein wenig in Unordnung gebracht. Und Gott hatte seinen Finger wieder zurückgezogen, und siehe da, feine Fädchen und Fasern meiner Nerven waren an seinem Finger hängen geblieben. Und dieser Finger, der Gottes Finger war, hatte auch in mein Gehirn gebohrt und eine offene Wunde zurückgelassen. Aber nachdem Gott mich also berührt hatte, ließ er mich los und berührte mich nicht mehr und ließ mir nichts Böses widerfahren. Sondern er ließ mich in Frieden ziehen*

L'homme machine stand hier Pate und der Deismus[7]; das Bild aber nimmt die Drahtfiguren der modernen Kunst vorweg und repräsentiert den totalen Abfall. Es mag gleichgültig sein, ob Zufall oder Tiefsinn der Sprache hier waltet, wenn das Wort „Abfall" den Doppelsinn umfaßt: wo der Abfall vollzogen ist, bleibt der Mensch als Abfall zurück; denn was ist er, die verletzte Drahtmaschine, anderes als Abfall?[8]

Man täusche sich nicht: in diesem eben beschriebenen Bild Gottes als des ungeschickten und ungerührten Theaterdirektors liegt die wesentliche Konzeption, nicht in der Verwendung des Wortes Gott (das auswechselbar ist mit „Leben", „Natur" u.a.) beim entzückten Erleben der Mitsommernacht oder beim Anhören des ewigen Brausens.

Der verzweifelnde Mensch aber will aus der Zerstörtheit in ein heiles Leben. Von der Welt getreten, flieht er in den Traum. Ein begegnendes Mädchen wird in der Phantasie des Hungernden zur Fee, zur Prinzessin, zur Verkörperung des schönen Lebens. Er gibt ihr den Namen Ylajali, *et Navn med en glidende, nervøse Lyd: Ylajali* (*Sult*, S. 8). Im Traum des Armen spricht diese Fee Worte ähnlich denen, die später Iselin, ihre schönere und dämonischere Schwester im *Pan*, wieder gebrauchen sollte: *Jeg har ventet dig i tyve Somre og kaldet dig i alle lyse Nœtter, og naar du sørget har jeg graat herinde og naar du sov har jeg aandet dig deilige Drømme ind . . .* (*Sult*, S. 43). *Seit zwanzig Sommern harre ich deiner und rufe dich in allen hellen Nächten, und wenn du trauertest, weinte ich hier drinnen, und wenn du schliefst, habe ich dir die herrlichsten Träume eingehaucht!* (Ges. Wk., I, 1917, S. 60.)

Die Verzweiflung über das zerstörte Leben gebiert das Wunsch- und Gegenbild des heilen Lebens, des berauschten und berauschenden Lebens, in den Ele-

mit der offenen Wunde. Und nichts Böses widerfährt mir von Gott, der der Herr ist in alle Ewigkeit . . .

Man nehme auch noch diese Stellen hinzu, S. 50: *Und dort oben im Himmel saß Gott und hatte ein waches Auge auf mich und sah danach, daß mein Untergang nach allen Regeln der Kunst vor sich ging, gleichmäßig und langsam, ohne aus dem Takt zu kommen.* — S. 133f.: *Ich sage dir, du heiliger Baal des Himmels, du existierst nicht, aber wenn du existiertest, dann würde ich dich so verfluchen, daß dein Himmel von höllischem Feuer erzittern würde. Ich sage dir, ich habe dir meine Dienste angeboten, und du hast sie zurückgewiesen, du hast mich zurückgestoßen, und nun wende ich dir auf ewig den Rücken, weil du die Zeit deiner Heimsuchung nicht erkannt hast. Ich sage dir, ich weiß, daß ich sterben muß, und ich spotte deiner doch, du himmlischer Apis, mit dem Tod auf den Lippen. Du hast Gewalt gegen mich gebraucht, aber du weißt nicht, daß ich mich nie vom Unglück beugen lasse. Hättest du das nicht wissen sollen? Hast du mein Herz im Schlaf erschaffen? Ich sage dir, mein ganzes Leben und jeder Blutstropfen in mir freut sich, deiner zu spotten und auf deine Gnade zu spucken. Von dieser Stunde an will ich absagen allen deinen Werken und deinem ganzen Wesen, ich will meine Gedanken verfluchen, wenn sie je wieder deiner gedenken, und ich will meine Lippen zerbeißen, wenn sie je wieder deinen Namen aussprechen. Wenn du existierst, so sage ich dir das letzte Wort im Leben und im Tode, ich sage dir Lebewohl. Und dann schweige ich und wende dir den Rücken und gehe meiner Wege . . .*

Tore Hamsun, a.a.O., 1953, S. 172, zitiert aus einem Brief des Dichters im Erscheinungsjahr des *Hunger*: *Es* [das Buch] *ist durch und durch gottlos, aber dem läßt sich nicht abhelfen.*

[7] Vgl. hierzu H. Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg 1955, S. 100.

[8] Tiefsinnige Beobachtungen zu den Experimenten der modernen Kunst mit „Abfall" bei Sedlmayr, a.a.O., S. 86.

mentargeistern: Pan[9], Iselin, Munken Vendt und der langen Reihe von Menschen, die in ihrem Wesentlichen Inkarnationen des Lebenstriebes sind. Ylajali ist die erste dieser Reihe; daß sie sich im Verlauf des Romans mehr und mehr als Dirne enthüllt, gehört notwendig zur bitteren Desillusionierung dieses — gleichsam zurückgenommenen — ersten Versuchs der Seele.

Es ist eine dem Religionsgeschichtler nicht unbekannte Erscheinung, daß sich in Zeiten der Gärung oder gar der erklärten Gottlosigkeit die alten Götter wieder melden.

Die Elementargeister sind die Heiligen einer entgötterten Welt. Ihrer keiner wird verehrt (wie einst Pan im alten Hellas); die Grausamen werden mit Schauder erlebt, denn sie sind Verkörperungen des überquellenden, ungerichteten Daseins. Dieses Dasein ist herrlich, weil voller Lust, und schrecklich, weil voller Vernichtung. Es ist von paradoxer Struktur; zu seiner Beschreibung dürfte man mit vollem Recht den berühmten, von Goethe inspirierten, von Tobler aufgezeichneten Hymnus *Die Natur* anführen sowie Goethes Worte über den Dämon und das Dämonische.

Für die Zeit um etwa 1800 errechnete Laurence Sterne im *Tristram Shandy* (VII, 14) einmal, daß es dann keine Seelen mehr geben werde; da *auch das Christentum aufgehört haben wird zu existieren*, darf er in den Hymnus ausbrechen: *Heil dir, Jupiter, dann! Heil auch euch Göttern und Göttinnen des Heidentums! Denn jetzt werdet ihr wieder die Bühne betreten mit Priapos am Ende des heiligen Zuges! Glückliche Zeiten!*

Kaum hundert Jahre später, als Sterne geschätzt hatte, war es soweit. „Leben" ist nicht nur der Schlachtruf Nietzsches, sondern der Zeit. Die brünstig sich verzehrende Edvarda (*Pan*, *Rosa*) ist die nur ein Jahr jüngere Schwester der Wedekindschen Lulu! Und ebenso wenig ist es ein Zufall, daß viermal das Wort *Leben* in Hamsunschen Werktiteln erscheint.

Und doch: wenn Hamsun gepriesen und bewundert wurde wegen seiner Darstellung des herrlich ungebundenen urtümlichen Menschen, so liegt hier nicht weniger als ein doppeltes Mißverständnis vor. Denn erstens sind Hamsuns Menschen keine urtümlichen Menschen, sondern höchst moderne nervöse Existenzen, *experimenta* nicht einmal mehr *medietatis* — dazu fehlt es ihnen an Bewußtheit —, sondern eines dämonischen Erdgeistes. — Zum zweiten: niemand ist gebundener als gerade der urtümliche Mensch, gebunden in Sitten und Bindungen gesellschaftlicher und religiöser Art (bis hin zu Vorschriften der Sprache im Verbot gewisser Wörter). Nichts davon bei Hamsun. Seine Menschen sind nicht gebunden, sie sind vielmehr zumeist bindungslose Existenzen: Wanderer und Taugenichtse, einsam jeder in seiner Art, die Sinnlosigkeit des Daseins exemplifizierend, scheinfrei indessen nur, weil sie gefesselt sind auf das rollende Rad

[9] Von wo dem Dichter das Pan-Symbol zugekommen ist, scheint unbekannt zu sein. Im Grunde ist es auch gleichgültig, denn auch von Rilke weiß man, „daß ihm der Name Orpheus zufällig zugeweht wurde, als er ein Bild des antiken Sängers sah"; vgl. E. Lachmann, DVjschr. 27, 1953, S. 421.

des Lebens und des Zufalls, einer Fortuna, über der keine Vorsehung mehr waltet. Ungebunden also sind diese Menschen, weil nichts an und in ihrem Leben über dieses Leben hinausweist.

Das sinnentleerte Dasein rächt sich, indem es sich zum letzten Wert setzt: Gott versinkt unter dem Horizont und die Dämonen steigen auf. Getriebenheit und Resignation ist dann des Menschen Teil.

Den mutigen Blick auf das nackte Leben hat der Dichter seinen Gestalten voraus. Keine von ihnen schaut durch. Aber der große Desillusionist leidet nicht nur, er genießt auch die Verzweiflung — und in der Widerspiegelung der Verzweiflung entsteht eine Welt: kein Kosmos mehr, sondern eine stöhnende Wildnis.

Hamsuns *Pan*[10] ist keineswegs ein hingewühlter Jubelgesang über die Herrlichkeit und Grausamkeit des Lebens, sondern — wie eine Studie zur Komposition ausweisen würde — ein höchst bewußtes Gebilde aufeinander bezogener Melodien. Im *Pan* findet man ferner ein kompliziertes, tief sinnvolles Geschiebe der Zeitstrukturen und Aspekte. Die drängende Fülle dieses einen großen Nordlandsommers, dessen Begebenheiten aus der Erinnerung erzählt werden, verhindert nicht, daß der zeitliche Ablauf — gleichsam die Folge der Momentbilder — sorgfältig registriert wird. Desgleichen aber wird — die Technik der unmittelbaren Nähe immer wieder durchkreuzend — die Situation des rückschauenden Erzählers gegenwärtig gehalten. Und endlich durchkreuzt der Erzähler — gegen das mehrfache Bewußthalten des zeitlichen Abstandes — die schon komplizierte Zeitstruktur durch das häufige und wie sich zeigen läßt keineswegs zufällige Umspringen ins Präsens. Dieses Präsens ist kaum das, was der Grammatiker als Präsens historicum kennt; es ist vielmehr — man erlaube einmal den Ausdruck — das dämonische Präsens, die Form, in der die ständig möglichen Elementargeister sind.

Es sind die Szenen Iselins vor allem, die die rückwärtsgewandte Schau des Erzählers überwältigen und in die ebenso beseligende wie bedrohende Form der reinen Gegenwart zwingen[11].

[10] Im *Pan*, und nicht nur in diesem frühen Meisterwerk, öffnet sich die Wildnis. Es wäre eine interessante, hier aber nicht zu verfolgende Frage, wo und wann und aus welchen Gründen die Wildnis literaturfähig wurde und ob sie — mit Sedlmayr zu reden — ein „kritisches" Thema der Literatur ist. Zu denken wäre bei der Erörterung dieser Frage an Stevenson, Conrad, Kipling, aber auch an Gauguin und van Gogh. Etliche Hinweise zu diesem Gegenstand gab Cl. Heselhaus, DVjschr. 25, 1951, S. 62. — Hamsuns *Pan* ist die große Wiederholung — Wieder-Holung — des antiken Mythos, freilich in nordischer Weise und also tragischer, düsterer als im sonnigen Hellas, insbesondere, da Pan zum einzigen „Gott" wird und nicht mehr durch die anderen, die Ordnungstiftenden, gezähmt wird.

[11] Iselin ist so etwas wie ein weiblicher Pan. Von ihr heißt es im *Pan*, Kap. 20: *Iselin, bist du hier, du, des Lebens Geliebte . . .*, und dann: *Ein Schauer geht durch den Wald, das könnte Iselins Atemzug sein, denke ich.* — Iselin ist zeitlos, sie kann als Sagenfigur, als mystisches Wesen und als reale Person des 18. Jahrhunderts (im Drama *Munken Vendt*) auftreten. Das Gleiche gilt für Munken, der — rationalistisch gesprochen — als Figur des 18. Jahrhunderts starb, aber im Roman *Rosa* im 19. Jahrhundert noch (oder wieder?) lebt. Die scheinbare Sorglosigkeit im Überspringen der Jahrhunderte und der Logik dokumentiert die Ewigkeit dieser Geister,

Man hat mit Recht gesagt, das Wort Pan „könnte über dem ganzen Werk des Norwegers stehen“[12]. Es ist in der Tat ein Leitmotiv des ganzen Werkgewebes, mehr noch: ein Urphänomen in immer neuer Ausfaltung. Aber eins ist dabei zu beobachten: in der dritten der vorhin skizzierten Werkepochen tritt das Panische nicht mehr in der Gestalt der Elementargeister auf. Die Desillusionierung ist so groß geworden, daß das irdische Treiben selbst diese kaum göttliche, sondern nur naturdämonische Versinnbildlichung nicht mehr verträgt. Selbst Pan wird noch entgöttlicht und zum bloßen „Leben“. Und doch darf man in Abwandlung eines berühmten Wortes sagen: Ein für alle Male ists Pan, wenn es glüht und brunftet und dahinreißt.

Das Mosaikartige der Darstellungsweise ist schon mehrfach beobachtet, aber nicht aus seinen Voraussetzungen gedeutet worden.

Das Leben gilt als ein Wert durch sich selbst, ohne daß es deshalb einen Sinn hätte. Es wird geschildert als ein ungerichtetes Durcheinander der Kräfte, denen Zielstrebigkeit durchaus fehlt; daher die innere Unendlichkeit, Zeitlosigkeit und Unabgeschlossenheit, das mehrbändige Fortspinnen: notwendige Form wegen der Sicht auf den unendlichen Prozeß des sich panisch fortzeugenden Lebens.

Bei allem Menschengewimmel sind Hamsuns Romane im Grunde nicht eben handlungsreich: notwendig, denn Handlung (und damit handfeste Fabel des Romans) ist nur dort möglich, wo der Handelnde um Sinn und Ziel seines Tuns im Guten oder Bösen weiß. Das aber gerade wissen Hamsuns Menschen nicht. Und nicht zufällig ist unter ihnen eben deshalb kein „Held“ — weder in den Romanen noch in den Dramen. Es gibt auch keine Entwicklung dieser umgetriebenen Menschen, weil die Kategorie der Zeit nicht da ist — das Leben ist zeitlos, das Werk hat keinen Zukunftsaspekt — und weil die stets in irgendeinem Sinne religiös gefärbte Idee der Entelechie in dieser Welt keinen Platz hat. Die Menschen sind Staubkörner im All.

Das Leben, mit Hamsuns Augen gesehen, entbehrt der Sinnsetzung — außer der einen: eben Leben zu sein, vielfältig, unabsehbar — und deshalb ist das Mosaikhafte, Impressionistische der Darstellung mehr als ein Stilmittel, es ist Aussage an sich. Über das offenkundig Dargestellte hinaus ist die in ihrem Sinn nicht ebenso offenkundige Darstellungsweise eine Aussage über die Welt — notwendig so und nicht anders in ihrer Struktur.

Neben dem in der Dichtung Gesagten wird die Weise des Sagens selbst zur Aussage. Das soll noch verdeutlicht werden. Ich wies schon hin auf das Phänomen des Mißverstehens und des Aneinander-Vorbeiredens, eine Technik, die bei

vollends, wenn man ins Auge faßt, wie die übrigen (die „realen“) Personen wesentlich Inkarnationen dieser mystischen Figuren sind. Von Edvarda kann es z.B. heißen (*Pan*, Kap. 18): *Man freit Edvarda nicht, sie nimmt, auf den sie verfällt* — und ebendamit ist auch Iselin charakterisiert.

[12] P. Fechter, Knut Hamsun, Gütersloh 1952, S. 14.

Cervantes zu beginnen scheint, dort noch völlig durchschaubar als notwendige Auswirkung des Zusammentreffens von übersteigert-unzeitgemäßem Ideal und schäbiger Wirklichkeit. Aber gerade die Durchschaubarkeit der Diskrepanz läßt sie noch nicht völlig tragisch sein. Auch bei Laurence Sterne reden Vater Shandy und Onkel Toby oft aneinander vorbei, jeder befangen in seiner Welt abstruser Ideen — aber ein tragischer Riß klafft nicht auf; Tränen der Rührung auf beiden Seiten vergolden die Mißverständnisse und retten eine letzte Gemeinsamkeit im Menschlich-Gütigen[13].

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist auch diese nicht mehr möglich. Der Meltau existentieller Vereinsamung hat sich auf die Menschen gelegt. Kaum die Wörter — und es sind nur noch die einfachsten, keineswegs die geistbeladenen und gefühlsträchtigen — sind mehr gemeinsam: das Aneinander-Vorbeireden wird zur Regel[14] und bringt die Möglichkeiten, ja die Nötigung zur schleichenden, latenten Tragik mit sich, einer Tragik, die sich nicht mehr lösen kann in der Logik und Offenheit des Gesprächs, sondern nur noch in einer unbewußten des Tuns, das heißt aber hier in einer Logik Pans und des Fleisches.

An der Dialogtechnik Hamsuns ist aber noch ein Weiteres zu beobachten. Bei der Darbietung von Gesprächen — und welche Rolle spielen sie bei ihm! — verzichtet er weithin auf die echt epischen Hilfsmittel der Verdeutlichung und Distanzierung wie „er sprach . . . er sagte . . . sie antwortete . . . er meint . . .“; statt dessen wird der Dialog „rein“, als solcher, präsentisch gegeben und zwingt damit den Leser, sich nicht als Zuhörer eines Erzählers zu fühlen, sondern sein Ohr unmittelbar dem vor sich gehenden Gespräch hinzuhalten. Mit anderen Worten: der Erzähler tritt zurück, der Leser aber tritt als ein gleichsam Teilnehmender zu den Sprechenden. Der Dichter nimmt damit dem Leser die Distanz und zieht ihn vielmehr in die Wirrnisse der Personen hinein. Da diese nun zumeist lügen oder prahlen oder sich über sich selbst täuschen[15] und in Leidenschaften verstrickt sind, wird der Leser unmerklich mit verstrickt. Und eben dies ist nicht nur die Absicht des Kunstmittels, sondern zugleich der Gehalt und das Wesen dieser dargestellten Welt: die Hingegebenheit des Menschen an die widersprüchlichen Strebungen und Wirrungen des Lebens, das der große Pan regiert.

[13] *Tristram Shandy*, dt. von R. Kassner, Wiesbaden 1946, etwa S. 100f., 133f., 318.

[14] Vgl. etwa *August Weltumsegler*, dt. von J. Sandmeier-S. Angermann, München 1930, S. 371. Beispiele könnten aus jedem Werk Hamsuns beigebracht werden.
August Strindberg stellte im Vorwort zu *Fräulein Julie* 1888 sein Programm für die Personengestaltung auf, ein Programm, das auch für Hamsuns Kunst erhellend (und die literarischen Zusammenhänge andeutend) ist: *psychologisch vertiefte Charaktere, hysterisch, nervös und verwickelt, ohne Logik und mit einem Dialog, der unregelmäßig ist wie in der Wirklichkeit oder in den Goncourtschen Romanen*; vgl. Nils Erdmann, August Strindberg (dt. v. H. Goebel), Leipzig 1924, S. 609.

[15] Schon Dostojewski schrieb den schaurigen Satz: *Auf Erden leben und nicht lügen ist unmöglich, denn Lüge und Leben sind synonym: hier aber wollen wir zur Erhöhung der Heiterkeit einmal nicht lügen.* (Zitiert nach Sedlmayr, Revolution, S. 106.)

Hier wäre nun auch vom Stilmittel der (nicht eben glücklich so genannten) „erlebten Rede" zu sprechen. Sie findet im eben Gesagten aber wohl eine hinlängliche Deutung.

Das Kunstmittel der wechselnden Perspektiven hat W. Kayser als „eigenartige Technik des Erzählens" bei Hamsun beschrieben: „Unruhe und Offenheit werden dadurch sinnfällig, daß sich dauernd die verschiedenen Perspektiven überlagern und der Erzähler nicht mehr als feste Gestalt spürbar wird: bald spricht er aus weitem Abstand (mit Kenntnis des Inneren der Figuren), bald aus nächster Nähe (mit häufigem Gebrauch des Präsens), bald verwandelt er sich in einen naiven Zuschauer (der gerade hinzutritt), bald verschwindet er in die Gestalten (mit häufiger erlebter Rede, freilich ohne inneren Monolog). Kein feststehender Erzähler ist da, vielmehr scheint es, als schwebe um und durch die Gestalten ein Fluidum, das am Erzählen beteiligt ist"[16].

Diese zutreffende Darstellung darf nun aber erweitert werden: das Fluidum, das „am Erzählen beteiligt ist", das eben ist der Atem des großen Pan, der nicht nur die Seinsstruktur des Erzählten, sondern auch die Struktur des Erzählens selbst bestimmt.

Poetische Form als höhere Einheit von Gehalt und Gestalt hat sich hier in exemplarischer Weise ereignet. —

Die Entgötterung der Welt, so sahen wir, ermutigt die Elementargeister, die Dämonen. Sie nehmen den leergewordenen Platz des Weltregimentes ein und verkehren dieses in ihrem Sinne. Es gibt fortan keine objektive Ordnung mehr, das Getriebe ist sich selbst überlassen und ernennt sich selbst zum letzten Sinn des Daseins. Aber nun wird offenbar, daß dieser Sinn ein Un-Sinn im eigentlichen Wortverstande ist.

Die Menschen — von wannen sie kommen und wohin sie gehen? gleichviel — sie sind wie Blasen in einem brodelnden Bottich, steigen getrieben, spiegeln einen Augenblick schillernd das Licht und platzen. Was weiter? Nichts. Das Brodeln selbst und an sich ist der letzte Sinn. Kaum eine der Personen wird genealogisch hergeleitet. Sie sind da, jede für sich, allein, einsam, losgelöst, und werden durchs Dasein gepeitscht mehr als daß sie sich handelnd erfüllen. Oder mit Hamsuns Worten: *Ja, wir sind Landstreicher auf Erden. Wir wandern Wege, wir wandern durch Wüsten, bald kriechen wir, bald gehen wir aufrecht und treten einander nieder.* Oder: *Wir zappeln alle miteinander, Sie und er und ich. Und nichts ist uns wichtiger, als gerade unser eigenes Gezappel.*

Wo das Getriebe zur *Spiegelfechterei Gottes* (*Victoria*) geworden ist, müssen aber auch die Dämonen um eine Sinngebung verzagen. Denn jeder „Pantheismus" dieser Art ist unzulänglich, weil er weder den Begriff des Schicksals noch den der Schuld kennt und vor der Erfahrung des Todes kapitulieren oder lügen

[16] Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart 1954, S. 34.

muß. Er genügt scheinbar im Rausch einer Nordland-Mitsommernacht, aber seine Komplementärfarbe ist die Verzweiflung, wenn das Dasein in sich selbst nach seinem Sinn fragen sollte.

Eine kaum beachtete Szene in den Erinnerungen Tore Hamsuns an seinen Vater (1940, S. 157f.) verdient hier erwähnt zu werden: Tore berichtet, wie der Dichter nach der Fertigstellung des 3. Bandes der August-Trilogie über einen passenden Titel grübelt. Fest stand ihm nur: *Es muß etwas mit 'Aber' sein. — Das Buch ist ja optimistisch. — 'Aber laßt euch nicht grauen' könnte man es nennen ... 'Aber das Leben lebt'* wird dann als endgültiger Titel gefunden[17].

Aber laßt euch nicht grauen: dieses gleichsam vorletzte Wort des Dichters hätte schon ausgesprochen werden können in der *Victoria*, bei der Beschreibung des dämonischen Wesens der Liebe (im 3. Kap.):

Ja, was war die Liebe? Ein Wind, der in den Rosen rauscht, nein, ein gelbes Irrlicht im Blut. Die Liebe war eine höllenheiße Musik, die selbst die Herzen der Greise tanzen macht ... Sie konnte einen Mann zugrunde richten, ihn wieder aufrichten und ihn wieder brandmarken; sie konnte heute mich lieben, morgen dich und morgen nacht ihn, so unbeständig war sie ... Ach, die Liebe macht des Menschen Herz zu einem Pilzgarten, einem üppigen und unverschämten Garten, in dem geheimnisvolle und freche Pilze stehen ... Nein, nein, sie war doch wieder ganz anders, und sie war wie nichts sonst in der ganzen Welt ...

Die Fülle der paradoxen Bestimmungen gipfelt in der Verkehrung des Bibelwortes und der Anerkennung der äußersten, schlechthin unverständlichen Doppelgesichtigkeit der Daseinsmächte: *Die Liebe ist Gottes erstes Wort, der erste Gedanke, der durch sein Gehirn glitt. Als er sagte: Es werde Licht! ward es Liebe. Und alles, was er geschaffen hatte, war sehr gut, und er wollte nichts davon wieder ungeschehen machen. Und die Liebe ward der Ursprung der Welt und die Beherrscherin der Welt; aber alle ihre Wege sind voll von Blumen und Blut, Blumen und Blut.*

Die von keiner übergeordneten Macht zur Ordnung gerufenen Dämonen offenbaren sich nicht mehr im verstehbaren Wort, sondern nur noch in verwirrend-entfremdenden Taten. Der verlassene Mensch starrt blindwütig oder stumpf in das chaotische Dasein und setzt dieses selbst in den Rang des letzten Seienden. Die gestrichene Transzendenz gibt den Dämonen das Recht, dem Menschen nicht nur die Einsicht ins Dasein, sondern auch noch die Freiheit zu nehmen. Munken Vendt, der unglückliche Geliebte Iselins und härteste Kritiker Gottes, spricht es aus (*Munken Vendt*, VII. Akt):

[17] *Men Livet lever.* Die Übersetzung „Nach Jahr und Tag" ist ganz irreführend; P. Fechter hat a.a.O., S. 59 schon darauf hingewiesen und gemeint, man hätte besser getan, den Titel „gut fontanisch" zu geben mit „Es kribbelt und wibbelt weiter". Mir scheint, diese Formel hätte zu leicht gewogen für ein Werk, das der Dichter *Aber laßt euch nicht grauen* nennen wollte.

Dein Geschick war beschlossen.
Die Bahn ist gegeben. Du wanderst sie blind . . .
. . . . . .
Du kannst ja aus eigener Macht gar nicht sündigen.
Nimm Gutes dir, nimm dir das Schlechteste vor —
Dein Schicksal flüstert es dir ins Ohr.
Und stolperst du, fällst du bei deinem Wallen —
es ist dein Schicksal — du mußtest fallen.

Wo die Freiheit so schlechthin geleugnet wird und der Mensch nichts mehr ist als ein Getriebener ziellos-ungerichteter Daseinsmächte, da steht er am Abgrund, am bodenlosen Abgrund. Damit ist das Schlüsselwort dieser Welt ausgesprochen: sie ist bodenlos.

Der Befund wird nicht nur ausgesagt mit Worten, er verdichtet sich auch in mehr als einem Symbol[18].

August, der Weltumsegler, baut seine Fabrik aus erschwindelten Geldern buchstäblich ins Nichts, einen Bau, der leer bleibt und nicht einmal Maschinen bekommt, weil er sinn- und funktionslos ist. Es ist August, von dem es heißt, *er stammte aus dem Nebel und aus der Tiefe* (*Landstreicher*), August, der — geradezu leitmotivisch — immer wieder verächtlich von der Welt als einer *Erdkruste* spricht[19], damit andeutend, daß eine Ahnung vom Bodenlosen unter dieser Kruste in ihm lebendig ist. Der gleiche August findet einen grandios sinnlosen Tod, indem er von seiner in panischem Schrecken dahinstürzenden Schafherde in die Tiefe gerissen wird[20].

Und eben dieser Tod des Versinkens in der bodenlosen Tiefe steht nicht allein, sondern wird — gewiß nicht zufällig — einer ganzen Reihe von Personen zuteil:

Nicolai, der verkrachte Rechtsanwalt und erste Mann Rosas, stürzt sich selbstmörderisch ins Meer (*Rosa*) wie Johan Nagel, der unglückliche und zwielichtige Held der *Mysterien*, dessen letztes Wort ist: *Es ruft.* — Ole Menneske und sein sündiges Weib gehen unter im Sturm, und das Gerücht entsteht, *daß ihr Mann . . . sie an sich gerissen und mit in die Tiefe hinuntergezogen habe*, sie, die hätte gerettet werden können, und daß Ole die Katastrophe wollte (*Rosa*). — Der Schiffer Skaaro versinkt *tiefer und tiefer in das bodenlose Moor*, und Ane Maria, die diesen Tod listig herbeiführte, sieht ungerührt zu (*Landstreicher*). — Edevart ertrinkt einsam auf See (*August*). — Auch Frau Falkenberg ertrinkt, im Eis (*Saitenspiel*). — Auch Munken Vendt stürzt zutode und Iselin stürzt gleich darauf ins Meer (VIII. Akt). — Sie alle versinken im Bodenlosen.

[18] Daß es auch hier nicht an Analogien im Bereich der bildenden Kunst fehlt, bedarf kaum eines Hinweises; vgl. Sedlmayr, Revolution, S. 52, 79 u.ö.

[19] Vgl. *August Weltumsegler*, etwa S. 278, 287, 313, 323, 390.

[20] P. Fechter beobachtete durchaus richtig, a.a.O., S. 61, daß die dramatische Schilderung von Augusts Tod bemerkenswert absticht von der sonst so nüchternen Registrierung der Todesfälle. Aber das bodenlose Nichts hat eben auch sein Pathos!

Ein Zeugnis sei noch in vollem Wortlaut erlaubt. Es enthält dreimal das Schlüsselwort bodenlos und faßt — ein letztes Wort des Dichters aus seinem Abschiedsbuch — die Quintessenz des Werks, das vom Wirken des Elementarischen handelte, in einer bitteren Nuß zusammen:

Wir haben hier unter anderm ein gewisses Hähnchen, es sollte zum erstenmal krähen. Das war eine ernste Sache. Es hatte noch nicht einmal erwähnt, daß es ein Mannsbild war, vor Angst, daß jemand kommen und zusehen werde. Nun machte es einen höchst merkwürdigen Hokuspokus mit seinem Hals und fühlte nach. Es machte noch mehr merkwürdigen Hokuspokus und kam nicht weiter. Der Arme stand allein auf der Welt und wagte nicht, es auf gut Glück ankommen zu lassen. Da hörte er etwas aus seinem Hals, es war scheußlich — und im selben Augenblick tat er es! Die kleinen Hennen wimmelten herbei und guckten ihn an. Wonach guckten sie? Er war es nicht gewesen. Er schämte sich und schwieg ganz still, niemand sollte ihn dazu bringen, zuzugeben, daß er es gewesen war. Im Lauf des Tages überkam es ihn wieder, er leugnete nicht länger, es half nichts, es mußte seinen Gang gehen. Oh, wie bodenlos diese Welt war. Später tat er es noch oft.

Als er ein erwachsener Mann geworden war und noch immer nichts begriff, geschah es eines Tages, daß er zufällig in seinen Flügel trat. Ein Huhn sah auf. Er trat noch einmal in den Flügel, und das Huhn sah wieder auf. Wollte es sich über ihn lustig machen? Da verneigte es sich sogar und reizte ihn gröblich, das ertrug er nicht. Plötzlich sprang er auf das Huhn und verbiß sich in seinen Schopf. Es wurde eine ernsthafte Prügelei, bei der Federn und Daunen flogen. O du große Welt, in welcher Bodenlosigkeit es endete!

Einen Abend später saß er auf seiner Stange und schlief und träumte wie Torarin Bogenschütze im Lied von kommenden Heldentaten. Doch da packte ihn eine Hand und machte alles dunkel, machte es bodenlos dunkel[21].

Das Werk Hamsuns kann, vordergründig gesehen, als eine große Komödie verstanden werden und ist wohl auch gelegentlich so verstanden worden. Hamsun hat selbst das Seine dazu getan, indem er, mehr als einmal den Ernst verhüllend, von der *Komödie des Lebens* sprach. Allein, faßt man das Hintergründige dieser Komödie recht ins Auge, so wird man eher von einer *tragédie humaine* sprechen müssen.

Der Wanderer — Glahn, Johannes, Munken Vendt, August, Edevart, Abel, endlich der Wanderer der Trilogie — ist die immer wieder abgewandelte Zentralfigur des Werks und seiner Welt, nicht der erdfeste Isak des *Segen der Erde* oder der Waldschrat Ezra in der August-Trilogie, so positiv sie immer gemeint sein mögen im Zusammenhang der erklärten Hamsunschen Zivilisationsfeindschaft. Der unbehauste Mensch wurde hier vorweggenommen, ein halbes Jahrhundert bevor man einen Begriff für ihn fand und sich anschickte, ihn existentialistisch zu verklären.

[21] *Auf überwachsenen Pfaden*, 1950, S. 127f. Hamsun schrieb diese Skizze in seiner Haft, *aus Furcht vor dem, was mir geschehen könnte, wenn ich von etwas anderem schriebe.*

Weise können die Menschen in dieser dämonischen Welt nicht werden. Weise wurde vielleicht auch ihr Dichter nicht. Aber er blieb tapfer. Das wiegt auch. Schon der verhungernde Dichter (*Sult*, S. 140) sagte trotzig: *jeg vilde dø staaende*; Munken wandelt das ab (VI. Akt):

Kommt, wen es gelüstet! Ich bleibe hier stehn!
Und fall' ich, so soll's in den Stiefeln geschehn.

Und der Sterbende sagt es noch einmal: *Laß! Ich habe gelobt, in den Stiefeln zu sterben.* Das Wort hatte schon einmal in der skandinavischen Literatur einer gesprochen, der ohne Gott starb; Niels Lyhne phantasiert auf seinem letzten Lager *von seiner Rüstung, und daß er stehend sterben wolle.*

Am Rande des bodenlosen Abgrunds steht Hamsun und spricht das so schlichte wie fordernde, durch sein Leben beglaubigte, tief in der Überlieferung des alten Nordens verwurzelte Trotzdem:

Der Mensch müßte doch wohl imstande sein, etwas größer zu sein als sein Schicksal.

Forschungsbericht.

Die historisch-kritische Hamann-Ausgabe.

Von

Walter Boehlich (Madrid).

Johann Georg Hamann, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von Josef Nadler. Band 1—5. Wien 1949—1953, Herder. 349; 432; 493; 500; 451 S.

Josef Nadler, Johann Georg Hamann. 1730—1788. Der Zeuge des Corpus mysticum. Salzburg 1949, Müller. 518 S., 2 Tafeln.

*

Die Geschichte der historisch-kritischen Hamann-Ausgabe ist nun auch schon ein halbes Jahrhundert alt. Es ist eine Geschichte von Verzögerungen, Hemmnissen und schließlich auch Versäumnissen: Versäumnissen, die nie wieder gut gemacht werden können. Es hat immer an philologisch geschulten Sachkennern gefehlt, und es hat auch gelegentlich bei der Preußischen Akademie an Energie gefehlt. Alles, was vor Wardas systematischer Sammelarbeit liegt, ist für die gestellte wissenschaftliche Aufgabe unwesentlich. Nadler hat es 1930 in seinen Prolegomena ausführlich und fesselnd geschildert[1]. Er hat schon damals deutlich zu erkennen gegeben, daß er sich in erster Linie als Willensvollstrecker Hamanns fühle und daß die Anlage seiner Ausgabe Hamanns eigene Pläne zu erfüllen suchen werde, soweit diese erkennbar und rekonstruierbar seien. Dagegen hat sich bald Widerspruch erhoben[2]. Es ging dabei vor allem um die alte Streitfrage: thematische oder zeitliche Anordnung. Hamann wollte — natürlich — Sachgruppen; aber von den Älteren waren mindestens Goethe und Nicolovius für Zeitgruppen eingetreten, von den Neueren vor allem Warda, alle drei Kenner, aber eben keine Philologen. Eine rein zeitliche Anordnung hätte ohne Frage nur Verwirrung geschaffen und wenig geholfen, aber auch gegen die von Nadler durchgeführte sachliche Gruppierung wird man einiges einwenden können. Phantasie und Willkür sind dabei Tür und Tor geöffnet; und wer sich auch nur annähernd vergegenwärtigt, wie sich der Editionsplan zwischen 1930 und 1949 bei Nadler selbst gewandelt hat, muß wohl nachdenklich werden, zumal in beiden Fällen, bei Plan und Ausführung, Nadlers Thesen sehr absolut und selbstbewußt vorgetragen sind. 1930 stellte Nadler als eng zusammengehörige Werkgruppe für den ersten Band der geplanten Ausgabe eine Reihe von Schriften zusammen, die heute genau so bestimmt auf die ersten vier Bände seiner Edition verstreut sind[3]. Die Frage konnte aber so schwer nicht lösbar

[1] *Die Hamannausgabe. Vermächtnis — Bemühen — Vollzug.* Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswissenschaftliche Klasse VII, 6. Halle 1930.

[2] Vor allem Chr. Janentzky in der DLZ 1932, 1797ff. Janentzky wies auch mit Recht darauf hin, daß Hamanns Zusätze und die von ihm nachgetragenen Zitate in den Apparat gehörten, nicht aber in den Text. Gegen die Konstruktion der *Kreuzzüge II* hat er sich scharf gewandt.

[3] Die Anlage des geplanten ersten Bandes hat Nadler, *Hamannausgabe* 173, ausführlich dargelegt. Von den für diesen Band vorgesehenen Schriften finden sich heute in Bd. I: *Biblische Betrachtungen, Brocken*; in Bd. II: *Gedanken über meinen Lebenslauf, Denkwürdigkeiten, Wolken*; in Bd. III: *Beilage, Prolegomena, Hierophantische Briefe, Sibylle, Konxompax*, die

sein, nachdem zunächst einmal feststand, daß die Briefe für sich von einem anderen Herausgeber veröffentlicht werden sollten, und nachdem klar war, daß auch Hamanns Notizbücher, vielleicht auch seine Besprechungen und Übersetzungen, schlecht mit den selbständigen Schriften vermischt werden können. Den Plan, eine zweite Reihe Philologischer Kreuzzüge zusammenzustellen, hat Nadler zwar aufgegeben, auch sonst vieles damals als zusammengehörig Betrachtete getrennt, aber zur Schaffung von Zeitgruppen hat er sich doch nicht entschließen können. So kommen Ungereimtheiten zustande wie die Sonderstellung des *Salomon de Prusse* in Bd. III, während die übrigen antifriderizianischen französischen Schriften in Bd. II gesammelt sind; die Aufnahme der Kantrezensionen in Bd. IV, während die übrigen Kantschriften in Bd. III zu finden sind; oder am gewalttätigsten der Abdruck der einen Fassung des *Letzten Blattes* in Bd. III, der anderen in Bd. IV; und so vieles andere. Sollte es aber nicht wirklich so sein, daß sich eine fast unendliche Zahl von Verbindungen zwischen den einzelnen Werken Hamanns herstellen läßt — hier liegen die Aufgaben und Probleme für die weitere Forschung, aber doch nicht für den Editor! —, daß sich seine Entwicklung und die Ausbildung seiner Gedankenwelt aber am besten verstehen läßt, wenn man seine Schriften in der Reihenfolge ihrer Entstehung und möglichst mit den gleichzeitigen Briefen zusammen liest[4]? Durch Versuche, ein durch und durch unsystematisches Werk zu systematisieren, ist nicht viel gewonnen.

Nach seiner eigenen Schilderung (Hamannausgabe 164) erging an Nadler im Mai 1928 die förmliche Aufforderung der Preußischen Akademie, die Herausgabe der Abteilung Werke zu übernehmen; die Herausgabe der Briefe wurde Ziesemer übertragen[5]. Mit welcher Tatkraft sich Nadler damals in das noch kaum überschaubare und so ungewöhnlich unübersichtliche Werk eingearbeitet hat, beweisen seine Prolegomena; aber nach diesem ersten großen Schwung scheint die Arbeit bald ins Stocken geraten zu sein, so daß die Ausgabe erst zwei Jahrzehnte nach Erteilung des Auftrages zu erscheinen begann. In dieser Zwischenzeit hat Nadler vieles, allzu vieles andere veröffentlicht, womit er am Ende vor allem sich und seiner Wissenschaft, aber leider auch der Hamann-Ausgabe geschadet hat. Daß wir die Ausgabe überhaupt noch bekommen haben, ist der Tatsache zu verdanken, daß Nadler fast das gesamte Material

Rezension der Kantschen Kritik, Hume-Übersetzung, *Metakritik*, *Fliegender Brief*, autobiographische Niederschriften, *Testament*; in Bd. IV: *Aufsatz über Kants Beobachtungen*, *Kleiner Versuch über große Probleme*. Entsprechend ist es bei den anderen Bänden. Damals hieß es: „Zur Ganzheit dieser Gruppe ist kein Wort zu sagen" (173).

[4] Nadler hat, *Hamannausgabe* 171, gegen den kommentierenden Wert der Briefe Einspruch erhoben. Welchen Wert die bis jetzt noch unbekannten Briefe haben werden, läßt sich natürlich nicht erraten, aber schon die bisher bekannten sind unschätzbar für Erklärung und Sinnfindung.

[5] Nach einer liebenswürdigen, jetzt auch publizierten Mitteilung des Inselverlages hat Ziesemer den gesamten Text druckfertig hergerichtet. Durch Zufall und Vorsorge konnten teils ausgedruckte Exemplare, teils die Druckvorlagen etc. aller sieben Bände gerettet werden. Nur den Anmerkungsband, der die schwierigsten Aufgaben stellt, hat Ziesemer nicht mehr vollenden können. Nachdem in Arthur Henkel ein neuer Herausgeber gefunden ist, hat die Veröffentlichung des Werkes in definitiver Gestalt vor kurzem begonnen. Während des Krieges scheinen einige Stücke des 1., 2. und 4. Bandes zur Auslieferung gekommen zu sein; die wenigen Proben, die in Abhandlungen daraus abgedruckt worden sind, machen deutlich, daß der Ziesemersche Text an vielen Stellen nicht fehlerfrei gewesen sein kann. Die fremdsprachlichen Zitate weisen Entstellungen auf, die sich nur durch Verlesen, nicht aber durch mangelhafte Sprachkenntnisse Hamanns erklären lassen. Gehen sie schon auf die Lesung des philologisch ungeschulten Warda zurück?

entweder selbst erworben oder photographieren lassen hat. Heute könnte die Ausgabe nicht mehr gemacht werden. Aber, was kaum weniger schlimm ist, sie kann heute auch kaum noch gebessert und damit benutzbar gemacht werden, es sei denn, daß Nadlers persönlicher Besitz an Photos öffentlich zugänglich wäre. Hätten wir Biographie und Ausgabe vor oder während des Krieges bekommen, dann hätte sich an Ort und Stelle und anhand der Originale das meiste noch nachprüfen lassen. Heute ist der größte Teil des Materials vernichtet, und damit sind der Kritik recht enge Grenzen gesetzt. Trotzdem muß die Frage gestellt werden: genügt Nadlers Edition den Ansprüchen, die man an eine kritische Ausgabe stellen muß, ist sie in der vorhandenen Form authentisch, ist sie so benutzbar? Und diese Frage muß notwendig nach besten Kräften und bestem Wissen beantwortet werden.

Um mir ein Bild von Nadlers Herausgeberarbeit zu verschaffen, habe ich — da die Originale zum größten Teil vernichtet oder schwer erreichbar sind — verschiedene Wege eingeschlagen. Die *Kreuzzüge des Philologen* habe ich nach dem Exemplar der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen verglichen (Bd. II) die *Neue Apologie des Buchstaben h*, die *Hierophantischen Briefe*, *Konxompax* und die *Zwei Scherflein* habe ich nach den auch von Nadler für seine Ausgabe herangezogenen, mit handschriftlichen Zusätzen versehenen Exemplaren der Bonner Staats- und Universitätsbibliothek verglichen (Bd. III) — die wertvolleren S-Signaturen waren nicht mehr vorhanden —, während ich mir über Band I nur durch sorgfältige Lektüre, über Band V durch Nachprüfen vieler Titel und Zitate mit Hilfe der von Hamann benutzten und angegebenen, recht raren Quellen ein zureichendes Bild zu schaffen versuchte. Zuvor einiges Allgemeine über die Art der Darbietung und die von Nadler angewandten Prinzipien.

Wie schon in der Anlage und Einteilung der Ausgabe glaubt Nadler auch in der Textgestaltung ein Vermächtnis erfüllen zu sollen oder zu müssen, das Hamann dem künftigen Herausgeber hinterlassen habe. Dagegen spricht nicht nur der Brauch der Wissenschaft, sondern auch der Zweck einer solchen historisch-kritischen Ausgabe. Wenn heute das Gesamtwerk Hamanns zugänglich gemacht werden soll, dann wird es unter keinen Umständen einer gläubigen Gemeinde in die Hände gelegt werden, an die Hamann eine unmittelbare religiöse Botschaft hätte, sondern es ist für die wenigen gegenwärtigen und kommenden Liebhaber und Erforscher der vorklassischen Literatur bestimmt, im wesentlichen also für Philologen; das ist einmal so und man soll es ruhig zugeben. Es liegt zum Teil an Hamann selbst, daß es nicht anders sein kann. Was die Philologen, Historiker und Liebhaber aber vor allem brauchen, ist ein reiner, verstehbarer Text, auf den sie sich verlassen können; ein Text also, den uns Roth aus vielen Gründen nicht geboten hat und bieten konnte. Von einem solchen Text könnte alle weitere Arbeit ausgehen, nur er könnte die Grundlage weiterer Erforschung und endlichen Verstehens bilden. Aber es ist nicht die Aufgabe des Textes, einen Hamann erstehen zu lassen, wie er — vielleicht — hätte sein können oder sein wollen. Wenn wir Klarheit erlangen wollen, dann müssen wir von Hamann ausgehen, wie er wirklich gewesen ist. Nadler freilich hat die Aufgabe der Textherstellung anders gefaßt: „Editio heißt hier nicht restitutio, sondern institutio, Wiederherstellung nicht eines überwucherten, sondern Herbeiführung eines vergeblich erstrebten Zustandes“ (Hamannausgabe 13). Eine entscheidende Rolle spielen dabei spätere Eintragungen in seine und seiner Freunde Exemplare. Nadler selbst hat uns darüber unterrichtet, welchen unüberwindlichen Schwierigkeiten Hamann in seinem Alter begegnete, als er

an eine Gesamtausgabe dachte. Er verstand seinen eigenen Text nicht mehr, weil ihm Anlässe und Beziehungen nicht mehr gegenwärtig waren. Seinen Freunden hat er oft — zum besseren Verständnis — die gemeinten Zitate und Anspielungen an den Rand geschrieben. Die meisten dieser Zusätze sind uns schon durch Wiener mitgeteilt worden, in dem Ergänzungsband zur Rothschen Ausgabe. In den Text gehören sie wirklich nicht. Aber Nadler trägt einen großen Teil von ihnen im Text nach, andere wieder erscheinen im Apparat, mit der Angabe, sie seien aus Wiener bezogen. Die Logik dieses Vorgehens läßt sich nicht einsehen. Die Aufgabe des Herausgebers wäre es vielmehr gewesen, den Text nach den originalen Ausgaben herzustellen und innerhalb des Textes lediglich die reinen Verbesserungen zu berücksichtigen, während alle Zusätze in den Apparat hätten verwiesen werden müssen. Daß der Apparat bei Nadler wiederum eine Mischung von eigentlichem textkritischem Apparat und Kommentar ist, erscheint auch mißlich. Bemerkungen zum Text und Erläuterungen des Sinnes wären weit besser streng getrennt worden, was das Zurechtfinden in der Ausgabe wesentlich erleichtert hätte.

Eine besondere Schwierigkeit bilden Hamanns zahllose fremdsprachliche Zitate. In den Drucken sind sie oft entstellt. Nadler sagte dazu: „Eine Sache für sich sind die Zitate, zumal die fremdsprachlichen. Man muß sie natürlich nachschlagen, aber man muß sie drucken, wie sie bei Hamann stehen, und kann bei Versehen Hamanns das Richtige, wie es in der von ihm benutzten Ausgabe stand, nur in den Apparat bringen“ (Hamannausgabe 171). Roth hat gegenteilig gehandelt, und wohl mit Recht. Die „Treue“ des Textabdruckes soll doch nicht so weit gehen, daß rein zufällige Fehler verewigt werden. In manchen Fällen hat Hamann ungenau zitiert, in anderen seine Zitate leicht abgewandelt, um einen anderen, ihm besser passenden Sinn zu erzeugen. Dann muß natürlich im Text stehen, was Hamann hat drucken lassen, und im Kommentar das verifizierte Zitat. Aber wo es sich um Druckfehler oder Flüchtigkeitsfehler handelt, gehört der originale Wortlaut in den Text, das Falsche — notfalls — in den Apparat. Die Beschäftigung mit Nadlers Ausgabe lehrt aber, daß gerade die Wiedergabe fremdsprachlicher Zitate ans Unglaubliche grenzt, teils durch Verlesungen der Druckvorlage, teils durch Druckfehler, und vor allem durch Verlesung der handschriftlichen Zusätze. Was Nadler abgedruckt hat, ist in unzähligen Fällen jeden Sinnes bar. Man kann es nicht verstehen, es sei denn, daß man das Richtige rekonstruiert oder nachschlägt. Das steht einem Herausgeber schlecht an, der ehedem gegen Modegrundsätze, „die es nicht minder sind, auch wenn sie philologisch heißen“ (Hamannausgabe 168), polemisierte. Es verträgt sich nicht mit dem Versprechen, endlich, nach 150jährigen Mühen, Hamanns Werk „unverfälscht“ ans Licht zu bringen (Hamannausgabe 145).

Den größten Teil des ersten Bandes füllen die *Biblischen Betrachtungen*. Ohne Einblick in die Handschrift ist eine Überprüfung des Textes fast unmöglich, vor allem, weil sich nicht ausmachen läßt, wie weit Unstimmigkeiten im Text auf der Flüchtigkeit der Hamannschen Niederschrift oder auf Versehen Nadlers beruhen. Aber leider werden solche Unstimmigkeiten in den seltensten Fällen im Apparat erwähnt. So findet man etwa S. 13, 5f. einen deutlich unvollständigen Satz, in dem vermutlich das Verb fehlt. Fehlt es auch im Original? S. 14, 1 kann man sich das zweite *euch* beim besten Willen nicht erklären; S. 15, 7 findet man *Othen*, sonst immer *Othem*; S. 19, 16 *Emasus*, was wohl doch *Emaus* heißen soll; S. 20, 23f. wieder einen unverständlichen Satz — muß

es nicht heißen *Kindern* (statt *Kinder*)? Aber Vermutungen nützen nichts. Da sind zum Beispiel Hamanns Bemerkungen über den Psalter, S. 149ff. Z. 25 dürfte es *Gott* (statt *Gotte*) heißen; Z. 31 fällt die merkwürdige Schreibung *Hamanniah* auf; Z. 32 ist von dem eisernen Joch die Rede, das an die Stelle des hölzernen tritt, mit dem Verweis *Jer.* 38. Und daß das nicht stimmen kann, läßt sich zum Glück beweisen, weil sich Hamann deutlich auf *Jer.* 28,13 bezieht, wie denn überhaupt Hamanjas Geschichte *Jer.* 28 und nicht 38 erzählt wird. S. 150,1 ist auf *Luc.* X,20 verwiesen, während sicherlich X,22 gemeint ist; Z. 35 muß es statt VI. natürlich IV. heißen; Z. 37 und 38 ist *Kreutz* sehr merkwürdig; S. 153, 33 ist auf Cap. 25,12—19 verwiesen, was nicht sein kann, da ohne Frage Cap. 6 gemeint ist; S. 155, 35 wird es wohl *Vorschreibungen* statt *Verschreibungen* heißen. Usw. Mindestens kann man an solchen Stellen sehen, daß der Text nicht zuverlässig sein kann; wie oft freilich, könnte nur der Vergleich mit dem Original lehren. Und der Apparat? Nur zwei Beispiele. S. 328 steht eine Anmerkung zu 16, 26: „weder der 1. noch der 2. Petrusbrief hat 9 Kapitel. Auch in keinem 9. Vers findet sich die Stelle". Auf die Idee, daß dann vielleicht diese 9 verlesen sein könnte, scheint Nadler nicht gekommen zu sein. An ihrer Stelle dürfte eine 4 stehen, da sich die Anspielung im 1. Brief 4, 9 findet. Auf S. 330 zu 56,16: „gestörter Satz" — aber dieser Satz ist keineswegs gestört, sondern ein wörtliches Zitat nach *Lev.* 26,8, was Hamann ja auch angegeben hat.

Beim zweiten Band wird die Aufgabe wesentlich leichter, weil sich Nadlers Ausgabe mit den Drucken vergleichen läßt. Es zeigt sich dabei sofort, daß das leichte Mißtrauen der Textherstellung des ersten Bandes gegenüber vollauf gerechtfertigt war und daß es in unserer, an problematischen Ausgaben wirklich nicht armen Zeit nur wenige Beispiele geben wird, die zu solchen Klagen berechtigen wie Nadlers Hamann-Ausgabe. — Die *Gedanken über meinen Lebenslauf* sind schon von Roth veröffentlicht worden; ob allerdings zuverlässig, läßt sich nicht sagen. In Nadlers Text gibt es wie bei den *Biblischen Betrachtungen* manche Unstimmigkeit, die sich bei Roth nicht findet, z.B. 11,22 *hat* statt *hast*; 19,30 *mich* statt *dich*; 22,18 *meines* statt *meiner*; 23,25 *ist* statt *ich*. 28,14 hat Nadler *Eindruck des Anstoßes*, Roth *Stein des Anstoßes*. 50,14 steht bei Nadler *Den 16./27. Jul: St. v. Noui*, was kaum einen Sinn gibt. Muß es heißen: *Vet. & Noui*? — Jetzt aber zu den *Kreuzzügen des Philologen* und zu dem, was der Vergleich mit der Ausgabe von 1762 ergeben hat:

115, 32: hinter *Pharaonsfeigen* ein Semikolon; *Sycomori* statt *Sycomeri*
116, 22: *Daemon* und *Saturnius* kursiv
121, 14: *hatte* statt *hätte*
29: *βουλευεσθαι* statt *βουλευεθαι*
32: von Wiener mit Recht *αλληλοις* statt *αλλοις* verlangt
39: von Wiener mit Recht *Δνο* statt *Διο* verlangt
122, 11: *und in die* statt *und die*
124, 10: *besondern* statt *besonderen*
41: schon Wiener hat das falsche *Gastmahl* durch *Symposion* (wo das Zitat 207d—208a steht) ersetzt. Nadler hat die Besserung in den Apparat verwiesen.
126, 15: *bouts-rimés* statt *bout-rimés*
22: *Preiszschrift* statt *Preisschrift*
29: das Zitat aus *1. Kor.* 13,8—9
127, 8: *Adulescens* statt *Adulecsens*

129, 39: *λογον* statt *χογον*
132, 2: *sagt* statt *sagte*
15: *wie viel* statt *wieviel*
18: schon Roth hat mit Recht *Pantoppidan* in *Pontoppidan* gebessert
44: *qu'ils* statt *qui'ils*
133, 10: *selbstständigen* statt *selbständigen*
14: *Substantiuis* statt *Substantuis*
42: das Plinius-Zitat steht in Wirklichkeit in cap. 74; es heißt dort *in unius*, nicht *in omnibus*
141, 7: das Zitat aus *Matth.* 2,10
10: *χρονισει* statt *χρονιει*; das Zitat aus *Hebr.* 10,37
145, 27: *so bald* statt *sobald*
148, 14: *entweyht* statt *entweyt*
16: gegen *heilig Gebäude* ist gar nichts einzuwenden
151, 6: *gieng* statt *ging*
154, 36: *ärgste* statt *Ärgste*
161, 12: *als mit der* statt *als der*
30: *eben so* statt *ebenso*
163, 24: *voraus setzt* statt *voraussetzt*
165, 1: *Domherren* statt *Domherrn*
12: *Aristenet* statt *Aristinet*
170, 2: *authentikeste* statt *authenikeste*
171, 38: *χρησμῳδοις* statt *χρηςμῳδοις*
41: das Zitat aus *Ion* 534c7—d4
172, 5: *haben wir* statt *haben mit*
174, 4: *nicht leyd* statt *leyd*
176, 10: *Jugend* statt *Juhend*
18: *werde thun* statt *werden thun*
177, 5: *mit dem Kikajon* statt *in dem Kikajon*; eine Anspielung auf *Jona* 4,6ff. — Luther hat nicht *Kürbis*, sondern *Rizinus*.
39: *unshrub'd* statt *unsbrub'd*
180, 36: *πυνθανομενον* statt *πυνθαμομενον*
41: das Zitat 285d—286b
181, 26: hinter *versantur* kein Punkt
27: *sonos* statt *fonos*
29: *adsciscendi* statt *adsciscentur*
38: *adaptatur* statt *adoptatur*
39: *possumus* statt *possum*
41: *alicuius* statt *alcuius*
182, 1: *Thier* statt *Tier*
17: *GOTTes* statt *GOTTES*
20: *aliquid* statt *aliquod*
183, 28: *faciem* statt *saciem*
44: *fallaciusque* statt *fallatiusque*
188, 11: *hospitiis* statt *hospitis*
189, 22: *die sie* statt *die die*
191, 3: *bewillkommen* statt *bewillkommnen*
24: *sait lire* statt *fait lire*
192, 3: *können* statt *könen*
195, 1: *AESTHAETICA* statt *AESTHETICA*

199, 3: hinter *bringen* ein Komma
9: hinter *überein* ein Komma
200, 19: *aus* statt *auf*
204, 26: Dieses Voltaire-Zitat bereitet den Kommentatoren Schwierigkeiten; selbst Loewenthal, der eine Unzahl klassischer und biblischer Zitate nachgewiesen hat, hat es an falscher Stelle gesucht. Mit dem *Glaubensbekenntnis* kann nichts anderes gemeint sein als die *Idée de la Henriade*, wo sich die Stelle auch findet (Garnier VIII, 1877, p. 41).
205, 8: *Feenmährchen* statt *Feenmärchen*
32: hinter *komme* ein Komma
206, 22: *so bald* statt *sobald*
207, 39: *propter* statt *proper*
208, 1: *petrificirte* statt *petrificierte*
31: πρωτους statt προτους
36: *Mr.* statt *Ms.*; wohl auch *de* statt *du* und *du* statt *de*
210, 42: *submisit* statt *submissit*
212, 6: *alle derer* statt *aller derer*
217, 2: *Rhapsodie* statt *Rapsodie*

Jetzt der Apparat zu diesen Seiten:

398, zum Titelblatt: προσηγορευθη statt προσηγορευθε
399, zu 115, 5: συνταξαμενος statt συν ταξαμενος; Μακκαβαϊκων statt Μακκαβαϊκον
zu 116, 4: *cujus* statt *cujius*; *caudam — jamque* statt *caudam-jamque*; *Aurato — fronte* statt *Aurato-fronte*
zu 117, 35: ενφροσυναν statt φευροσυναν
zum Ganzen: *humana* statt *humanae*; *étymologies* statt *étymologie*
400, zu 124, 30: *Littéraires* statt *Litéraires*
401, zu 126, 35: *456* statt *455*
zum Ganzen: *le 16. Juin* statt *de 16. Juin*
402, zu 133, 41: Punkt hinter *Ed*
403, zu 147, 35: της ιερας statt τηςιερας
Französisches Project: *gieng* statt *ging*
405, zu 161, 21: Θεους statt Θεες
406, zu 171, 19: Πλατων statt Πλατον
407, zu 184, 1: *185. 186.* statt *186.*; *etsi* statt *et si*
5: *Surgamus* statt *Surgasmus*
409, zu 201, 14: *calicem Cererem* statt *calicem*
411, zu 211, 10: Die Anmerkung ist von Wiener selbst, nicht von Hamann.

Mit den französischen Schriftchen sieht es nicht besser aus. Etwa:

281, 7: *Prophète* statt *Prophéte*
28: *guéri-toi toi-même* statt *guéri — toi toi — même*
33: *pot-pourri* statt *pot pourri*
282, 10: *Grande-Bretagne* statt *Grand-Bretagne*
283, 32: *Catholiques — naturelles* statt *Catholiques-naturelles*
284, 29: *ephémères* statt *ephéméres*

Grundsätzlich störend in der ganzen Ausgabe ist die Verwendung der altmodischen griechischen Lettern aus der Hamannzeit, also vor allem die Zusammenschreibung von στ und die Übereinanderschreibung von ου; Nadler ist da übrigens keineswegs konsequent, denn gelegentlich löst er die Ligaturen auch auf. Leider ist er selbst

manchmal über dieses Hindernis gestolpert und hat nicht bemerkt, daß der Setzer statt des übereinandergeschriebenen *ov* gelegentlich ein — ähnlich aussehendes — *ε* gesetzt hat (z.B. 405), statt des zusammengeschriebenen *στ* dagegen ein einfaches *ς* (vor allem in Band III).

Aus dem dritten Band zunächst die obengenannten kleinen Schriftchen:

91, 11: *abgeschaft* statt *abgeschafft*
92, 28: *von desselben* statt *desselben*
94, 29: *so genannte* statt *sogenannte*
97, 5: hinter *lehren* ein Komma
27: *weit* ist zu sperren
28: *breit* ist zu sperren
98, 2—10: das ganze Zitat sperren
99, 25: *holländische* statt *holländischen*; über dieses Problem ist Nadler, Hamannausgabe 127, zu vergleichen, wo auch sonst Falsches über grammatische und orthographische Fragen vorgebracht wird.
31—100, 5: alles sperren
100, 5: *Buchstabens* statt *Buchstaben*
27: *angenommenen* statt *angenommene*
34: *allein* ist zu sperren
101, 3: *Zufalls* ist zu sperren
8: *Dasein* ist zu sperren
15: *gnug* statt *genug*
105, 14: *Böhmisch=Breda* statt *Böhmisch Breda*, ebenso 106, 9 und 10 und 107, 15; *ich* statt *Ich*
106, 14: *GOtt* statt *GOTT*
18: *Mechanismum* statt *Mechanismus*
137, 23: *Analogie* ist zu sperren
138, 13: *genauen*; 14: *erstaunlichen, Menge*; 15: *scheinbar*; 16: *gänzlich irren* — alles sperren
139, 32: *arge* ist zu sperren
140, 18: *Préface zum Abregé des Fleury* statt *Preface zum Abregé de Fleury*. Daran anschließend im Bonner Exemplar: *ein gestohlener Einfall aus Jacobi I. Institutione ad Henricum Principem, primogenitum Filium suum et Haeredem proximum. Lib. II. p. 141 Lond. 1604 8°.*
141, 4: *gespaltener* ist zu sperren
7: *Sarkasmum* statt *Sarkasmus*
12: *Wär* statt *Wäre*; *es* statt *Es* (hsl.)
16: *Leiden des jungen* ist zu sperren
142, 24: am Rande ist zu drucken: *Sp. Sal. XXIX, 12.*
31: *Jo. Laur. Moshemii* statt *IO. Laur. Moshemii*
34: hinter *Anglois* ein Punkt
39/40: stattdessen im Bonner Exemplar: *statt εδαφει. Dieser Sprachschnitzer kommt 6 mal vor in D. Stark inaugural Disputation am 10 Oct. 1773.*
143, 16: *gelehrteste* statt *gelehrtesten*
27: *Kaiphen* ist zu sperren, ebenso 33: *Geistes*; 35: *starken, schönen*
37: *Alcine* statt *Alcina*
144, 6: *geistige* ist zu sperren, ebenso 12: *Legion*; 29: *Hermenevten*
21: *Meisterstücke* statt *Meisterstück*
145, 33: *Gerüchte* ist zu sperren
146, 4: *geheimen* ist zu sperren

147, 5: *rei* kursiv
9: hinter *traductum* ein Punkt
10: *141*.* statt *141.*
148, 18: am Rande ist zu drucken: *Gal. II*
149, 8: *filtriren* ist zu sperren, ebenso 10: *in*; 31: *Alexander von Adlersheim*; 32: *Logen*
40: *Moshem. l. c.* statt *Moshem. I. c.*; gemeint ist *loco citato*, nicht *I. cap.*
150, 1: *Talmud* ist zu sperren; 35: *einzigen* ist nicht zu sperren
151, 2: *Zeugnis* ist zu sperren, ebenso 3: *Geiste*; *Zeugnis*; 9: *mit*; 10: *in*; *Geist*
152, 12: *innern* ist zu sperren
154, 36: *Tomes gr 4^to* statt *Tomes gr 410*
155, 2: *gelehrten* ist zu sperren, ebenso 3: *beyden ersten Theile*; 18: *gesäet*
156, 14: *bewundernswürdige* statt *bewunderswürdige*
157, 24: *Chacon* ist zu sperren
158, 21: *des Geitzes* ist zu sperren, ebenso 23: *letzten Zeiten*
40: hinter *Ephes* ein Punkt
159, 1: *Worts* statt *Wortes*
14: *gesalbten* ist zu sperren, ebenso 15: *Theisten*; 30: *eifersüchtigen Gott der Juden*
160, 5: *elisäische* ist zu sperren
161, 16: *Mitte, dritten* ist zu sperren
163, 6: *Beveridge* ist zu sperren
17: *quantaecunque* statt *quantacunque*
30: *tertio* kursiv
36: *Murator* statt *Muratori*
164, 27: *entgegen gesetzt* statt *entgegengesetzt*; *scheinenden* ist zu sperren
165, 1: *Theismus* ist zu sperren, ebenso 4: *Theismo*; 5: *Heidentum*; 10: *gelästert*; 13: *können, müssen*; 20: *Christ*; 33: *Dublin*; 34: *Oxfort*; — *zu-* statt *zu*
31: hsl. Bonn *Vettius* statt *Vetius*

Nicht durchgeführte Sperrungen usw. gebe ich im Folgenen nicht mehr an. Wieweit ein Teil der Schreibvarianten wirklich auf Hamann, wieweit auf seine Drucker zurückgeht, läßt sich natürlich nicht ausmachen. Man findet ständigen Wechsel z.B. zwischen *Pabstum*, *Pabsttum*, *Pabstthum*, *Syllbe* und *Sylbe*, wobei Nadler jedoch keineswegs immer druckt, was im Original steht. Warum er die im Text abgesetzten Zitate oft — sinnlos — in der gleichen Zeileneinteilung bringt wie das Original, läßt sich nicht sagen.

217, 39: *εκκαλυπτει* statt *εκκαλυπτει*
218, 9: *höchste* statt *höchsten*
11: *letzte* statt *letzten*; *Τελεται* statt *τελεται*
14: *transscendentale* statt *transcendentale*
15: *heutige* statt *heutigen*
38: *von dem* statt *von den*
219, 4: *Grundstof* statt *Grundstoff*
223, 40: Hamann hat die Baseler Ausgabe von 1534 benutzt; dort steht *μιμηματα* statt *μιμητικα*, was vielleicht von Nadler nicht verlesen, sondern von Hamann abgewandelt ist. Dagegen muß es Z. 41 unbedingt *φυσιν* statt *φασινι* heißen, was ja keinen Sinn gibt.
224, 29: *allererste* statt *allerste*
37: *göttliche* statt *göttlichen*

225, 12: *welche sie* statt *welche sich*
38: muß von Nadler verlesen sein (im Bonner Exemplar fehlen die meisten der von Nadler nachgetragenen Zusätze). Hamann bezieht sich auf *Hesek.* XLVII, nicht XLII; daselbst Vers 12: *Ihre Frucht wird zur Speise dienen und ihre Blätter zur Arznei.*
231, 14: *Grammatik* statt *Grammatick*, ebenso 15: *Politik*
19: *I. Theil* statt *Theil I.*
233, 21: *überhandnehmen* statt *überhand nehmen*
38: *Lips.* statt *Lipf.*
234, 21: *loquendi* statt *legendi*
37: *a été* statt *été*
40: *à Essay* ist sicherlich falsch
236, 35: *aussi* statt *ainsi*
36: *on pense* statt *en pense*; *non pas* statt *non par*
37: *qui* statt *que*
38: *et le papier* statt *elle papier*; *on dit* statt *en dit*
39: *ecrites* statt *ecrite.* — Die Stellenangabe *Tom. II. p. 313* gibt ein Rätsel auf. Steht sie wirklich da? Oder ist auch sie verlesen und verderbt wie das ganze Zitat, bei dem sich der Herausgeber schwerlich etwas gedacht haben kann. Von Hamann stammen diese Fehler jedenfalls nicht; denn daß er Französisch verstand, kann man nun schon gar nicht mehr bezweifeln, nachdem Koepp an der Stelle des Briefes an Jacobi, wo man bis jetzt *meine französischen Schnitzer* gelesen hatte, entziffert zu haben glaubt *vier Course z. H. Schrift.* Aber bei Nadler erscheinen so gut wie alle fremdsprachlichen Zitate, die er aus der Handschrift gezogen hat, entstellt. — Das oben korrigierte Zitat findet sich in Wirklichkeit *Vol. III. p. 234f.* Wie löst sich dies Rätsel?
237, 20: Dieses Zitat begegnet auch sonst bei Hamann, z.B. II, 198. Es ist bisher nie nachgewiesen worden. Bezeichnenderweise findet man es auch bei Hamanns Nachfolger in Sokrates, bei Kierkegaard[6], bei dem es auch in der lateinischen Form auftaucht. Ich vermute, daß sie es beide aus derselben Quelle haben: Erasmus, *Apophthegmata* III, 70 (*Opera*, 1540, IV, 148), wo Sokrates zu einem Knaben sagt: *loquere igitur, adolescens, ut te videam.* Beweisen läßt sich das nicht; vielleicht lag auch eine andere Quelle vor. In Xenophons *Memorabilien* wird die Anekdote nicht erzählt.
137, 35: *oposé statt opposé*; *vrai principe* statt *vrais principe*
39: steht *la* wirklich in Hamanns Titel?
238, 27: *232* statt *282*
240, 35: *finden* statt *sinden*
241, 20: *Allmanache* statt *Almanache*
241, 25: *206* statt *260*

Der Apparat dazu:

441, 31: *Quarto* statt *Quaro*
442, 34: das Bonner Exemplar hat *atheistischer Sirach*, nicht *ästhetischer Sirach*
37: *von Nicolai* statt *vor Nicolai*
443, zu 141, 15: *der Übersetzungen* statt *die Übersetzungen* (Bonn)
zu 143, 15: *Point d'honneur* statt *Point de' honneur*
159, zu 233, 38: Nadler bringt ein griechisches Zitat mit angeschlossenem (so!), fügt aber selbst in dieser einen Zeile drei Fehler hinzu! Die beiden wichtigen: *Ασραλης* statt *σραλης*; *στρατηλητης* statt *στρασηλητης*

[6] *Breve og Aktstykker vedrørende Søren Kierkegaard.* Ed. Niels Thulstrup. København 1953/54, S. 41, 10 und 112, 8.

Einige Stücke dieses Bandes haben in der letzten Zeit die Aufmerksamkeit der Forschung erregt: *Schürze von Feigenblättern*[7] nebst dem *Stellenlosen Blatt* und ferner das *Letzte Blatt*[8], von dem jedoch erst anläßlich des vierten Bandes die Rede sein soll.

Die Untersuchung von Seils gehört zu den besten Kommentaren, die wir über eine Hamannsche Schrift besitzen. Man wird der Deutung nicht in jedem Punkte zustimmen können; aber gewiß ist, daß Seils fast überall gegen Nadlers allzu phantasievolle Darstellung (Biographie 239ff.) recht hat. Das soll hier nicht im Einzelnen auseinandergelegt werden, vielmehr müssen ein paar Beobachtungen zur Textfrage genügen.

Nadler ediert die *Schürze von Feigenblättern* in sonderbarer Mißgestalt, indem er nämlich zu Beginn der Schrift (S. 206) ein Stück abdruckt, das eindeutig nichts anderes ist als die Fortsetzung von S. 212, wo der Text abrupt abbricht! Und dies nur, weil er ein simples Verweisungszeichen für eine Darstellung des Aidoion triplasion halten möchte! Vgl. dazu Seils, S. 25 und 46. Unbegreiflich ist weiterhin das durch Nadler in die Welt gesetzte Mißverständnis des Titels. Er und alle nach ihm fassen *Schürze* als Fem. Sing. auf; daß es sich indessen um den Plural von Mask. *Schurz* handelt, lehrt nicht nur ein Blick in die Bibel (*Ex.* 3, 7), sondern auch Hamanns eigener Sprachgebrauch, etwa II, 97 (*ohne sich die Schürze von Feigenblättern oder Röcke von Fellen zu Nutz zu machen*), oder im Brief an Herder vom 26. 6. 1780 (*Meine Schürze von Feigenblättern sind cassiert*). Und das ist auch notwendig, denn bekanntlich sollte die geplante Schrift ja aus drei Stücken bestehen, das heißt aus drei Schürzen, nicht aber eine Schürze aus drei Feigenblättern sein.

Einer der wichtigsten Funde von Seils ist der Nachweis von Nadlers Mißdeutung des Wortes *Hel* im *Stellenlosen Blatt*, was Nadlers geschlechthafter Deutung einen Riegel vorschiebt. Seils hat nicht nur den Text der *Schürze* an vielen Stellen gebessert — er ist in Zukunft nach ihm zu zitieren —, sondern auch den des *Stellenlosen Blattes*, das er freilich mit Nadler in unmittelbare Nähe der *Schürze* bringen möchte, wogegen sich zuletzt noch Koepp gewandt hat. Es ist jetzt also 213, 1 mit Seils gegen Nadler zu lesen *teterrima* (statt *deterrima*), Z. 21 mit Seils gegen Nadler *enfilage* (statt *eloge*), freilich unbedingt gegen Seils *au bout* (statt *au bont*), und dies aus zwei Gründen. Erstens gibt es *au bont* nicht; und zweitens steht bei Voltaire (*Pucelle*, Chant XIII) natürlich *au bout*, worauf schon Gildemeister hingewiesen hat. Dunkel ist das *comme on peut des Fra Caprio* geblieben. Wer ist dieser Ziegenhirt? Verbirgt sich außerdem eine Anspielung auf Fra Carpio (Lope de Vega) dahinter, oder ein Wortspiel? Das *vom* Z. 22 ist auch merkwürdig; sollte nicht eher *zum* dastehen?

Aus dem vierten Bande soll nur das *Letzte Blatt* besprochen werden (S. 462). Nadler hat von drei bekannten Fassungen — das wahre Original könnte sich vielleicht noch einmal im Nachlaß der Fürstin Gallitzin finden — zwei abgedruckt, und zwar, wie Koepp gezeigt hat, ausgerechnet die beiden, die bestimmt nicht endgültig sind. Die bis jetzt letzte Fassung scheinen wir in dem Brief an Jacobi vom 16./18. Mai 1788 zu

[7] Martin Seils, *J. G. Hamanns Schrift „Schürze von Feigenblättern". Entstehungsgeschichte, Kommentar und Deutung.* Wissenschaftliche Zs. der Univ. Rostock 4, 1, S. 9—47. Wilhelm Koepp, *„Schürze von Feigenblättern" und „Stellenloses Blatt" bei J. G. Hamann.* ThLZ 1955, Heft 2.

[8] Wilhelm Koepp. *Das wirkliche „Letzte Blatt" J. G. Hamanns.* Wissenschaftliche Zs. der Univ. Rostock 3, 1, S. 71ff. Ders., *J. G. Hamanns „Letztes Blatt" im Verhältnis zu seinem Schrifttum.* Forsch. und Fortschr. 28, 10, S. 312ff.

besitzen. Koepp hat den Text mit Hilfe eines Photos möglichst getreu hergestellt, freilich auch nicht ganz ohne Versehen. So muß es *quelques sages* (statt *quelque sages*) heißen; *vita erat lux* (statt *verbum erat lux*); *Pierre à deux polis* (statt *Pierre à deux polie*). Zweifeln würde man auch gern an *contubernalibus terrae filiis*, einmal, weil es sich nicht deutlich entziffern läßt, zum andern, weil ausgerechnet dieses eine kleine Stückchen dann nicht aus der Bibel entlehnt wäre. Auf jeden Fall ist Koepps Text nach diesen geringen Korrekturen verstehbar, was der Nadlers nicht beanspruchen kann.

In seiner Biographie hat Nadler (S. 447) eine Übersetzung der Fassung in Bd. III, 410 gegeben, die eine denkwürdige Phantasieleistung darstellt, aber keinen Erkenntniswert besitzt. Dabei hätte ein großer Teil einfach wörtlich aus der Lutherbibel übernommen werden können; doch hat Nadler den Text so schonungslos verlesen, daß die Evangelien- und Epistelzitate kaum noch kenntlich sind.

Der Übersetzung Koepps wird man sich im allgemeinen anschließen dürfen (a. a. O. 75), wenn auch „Filz- und Bloßweiser" für *Π. et Ψ.λοσοϱος* wenig befriedigend ist. Vermutlich spielt der erste Wortteil auf Hamanns Kopfbedeckung an (*πιλος* ist ein Filzhut, meist für Kranke, Bettler oder gemeine Leute), während der zweite auf seinen Kahlkopf geht, also etwa „Hauben- und Glatzenweiser". — Hinter den *origines etymologiques* wird sich eine Anspielung auf die Logoslehre des Johannes-Evangeliums verbergen; vielleicht hat es auch einen solchen Buchtitel gegeben. Der folgende Bibelcento setzt sich aus den nachstehenden Bruchstücken zusammen: *Judaeis (quidem) scandalum, gentibus (autem) stultitiam* (I. *Cor.* 1,23) *vetera transierunt: ecce facta sunt omnia nova* (II. *Cor.* 5,17) ... *dixit: ego sum alpha et omega* (*Apoc.* 21,6) *Prophetiae evacuabuntur, (sive) linguae cessabunt, (sive) scientia destruetur* (I. *Cor.* 13,8) [*cum (autem) venerit (quod) perfectum (est)* (I. *Cor.* 13,10) — fehlt im Brief an Jacobi] *evacuabitur quod ex parte est* (*ibid.*). *Non est Judaeus neque Graecus: non est servus neque liber: non est masculus neque femina. Omnes (enim vos) unum (estis in Christo Jesu)* (*Gal.* II, 28). *Deus erat verbum* (*Joh.* I, 1) *et vita erat lux hominum* (*Joh.* I,4) *et tenebrae eam non comprehenderunt* (*Joh.* I, 5) *et mundus per ipsum factus (est et mundus eum) non cognovit* (*Joh.* I,10) [*et verbum caro factum est* (*Joh.* I,14) — fehlt im Brief an Jacobi] *unigenitus (filius, qui est) in sinu patris, ipse enarravit* (*Joh.* I,18) ... *didicit ex iis quae passus est* (*Hebr.* V, 8) ... *sicut (enim) aliquando* (*Röm.* XI, 30) *ita et (isti) nunc* (*Röm.* XI, 31). — Man sieht, wie wenige Worte Hamann ausgelassen oder verändert hat, und daß der Cento fast ausschließlich aus dem Johannes-Evangelium und den Paulus-Briefen zusammengestellt ist. Es bleibt im Grunde nur die Stelle: *Contubernalibus* ..., die sich wohl doch noch einmal erschließen lassen wird. Vergleicht man diese Zusammenstellung, die sich im allgemeinen mit dem von Koepp gebotenen Text deckt, mit Nadlers Wiedergabe, die sich nur indirekt nachprüfen läßt, dann gibt man den Versuch, dort bessernd einzugreifen, bald als aussichtslos auf. Es nützte auch nichts, wenn der korrigierende Philologe sich nach Hamanns eigenen Worten in einen *besessenen Samariter* (II, 200) verwandelte; es gibt nichts zu retten.

Schließlich der fünfte Band. Seine Nachprüfung bereitet die größten Schwierigkeiten, weil er ausschließlich Ungedrucktes, noch dazu recht Abliegendes und Unzusammenhängendes, enthält. Da ist zunächst die *Biga*. Ihre Titel wimmeln von Fehlern, die festzuhalten verlorene Liebesmüh wäre. Ob sie auf den Druck der *Biga* zurückgehen oder Nadler zur Last fallen, spielt keine Rolle; sie hätten gebessert werden müssen, auch wenn das eine große und umständliche Arbeit bedeutete. Außerdem hat

Nora Imendörfer in ihrer Dissertation[9] schon entscheidende Vorarbeit geleistet. S. 85 findet man z.B. einen Titel: *Poeme de S. Prosper contales* [soll heißen: *contre les*] *Ingrats*! Sieht man unter Prosper Aquitanus ins Register, findet man nichts. Denn auch das Register ist recht fehlerhaft und dazu unvollständig, besonders wenn Hamann die zitierten Autoren nicht angegeben hat. — Auf S. 377 teilt Nadler mit: „Die Sternchen, die gelegentlich hinter einem Buchtitel auftauchen, weiß ich nicht zu deuten." Als Nadler in Königsberg ein Exemplar der *Biga* entdeckt hatte, ließ er Nora Imendörfer eine Dissertation darüber schreiben, die er freilich nicht mehr beurteilen konnte, weil er inzwischen nach Wien berufen war. Hätte er während der Arbeit an der Ausgabe noch einmal in dieses Buch geschaut, dann hätte er auf S. 14 gefunden: „Eine weitere Briefstelle sagt über den Katalog: 'Die wenigen mit Sternen gezeichneten Bücher sind von mir in Riga zurückgelassen worden' (an Nicolai 18. August 1776, bei Übersendung eines Kataloges). Auch damit war nicht viel Klarheit gegeben, denn Sterne finden sich nicht im Katalog." So geht es; die eine weiß die Lösung, findet aber die Sterne nicht; der andere findet die Sterne, weiß aber die Lösung nicht. Und dabei hätte es genügt, wenn Nadler sich seiner eigenen Äußerung in den Prolegomena erinnert hätte: „In dem Exemplar des Kataloges, das Hamann Nicolai schickte, bezeichnete ein Sternchen jene Bücher, die Hamann in Riga zurückgelassen . . . hatte" (S. 5) — nur daß das Sternchen nicht eigens für Nicolai nachgetragen, sondern schon im Druck enthalten war.

128, 36: *Saounderson* statt *Saorenderson*; er ist aus Diderot nur allzu bekannt.

Die Auszüge über die Geschichte von Portugal sind gleichfalls reich an offensichtlichen Fehlern, die sich mit letzter Deutlichkeit herausstellen würden, wenn es gelänge, Hamanns Quelle zu ermitteln. Sehr vieles erinnert fast wörtlich an die fettgedruckten Teile in G. Ch. Gebauers *Portugisischer Geschichte*; aber dieses Buch ist erst 1759 erschienen, und Nadler versichert, daß keines der von Hamann verzeichneten Bücher jünger sei als 1756. Einige Fehler sind augenfällig, etwa die Behauptung, die Sarazenen hätten im Anfang des 4. Jhs. Portugal besessen; das dürfte Hamann (130, 3) kaum notiert haben.

130, 11: *Paretz von Truan* ist sicher falsch; *Paez* oder *Perez von Trava*
17: *1181* statt *1151*
131, 7: *da Cunha* statt *d'Arunha*
12: *Johann* statt *Johaua*
41: *Viseo* statt *Visto*
133, 15: *Beja* statt *Bejo*
23: *Cabralem* statt *Castralem*; entsprechend Z. 41
26: *Diu* statt *Din*; *Cochim* statt *Cochin*
27: *Almeida* statt *Almeira*
34: *Mombaza* statt *Monbaza*; *Zofala* statt *Zofaea*
43: *Safin* statt *Lafin*

[9] *J. G. Hamann und seine Bücherei.* Schriften der Albertus-Universität 20. Königsberg/Berlin 1932. Der erste Teil, Hamanns Bibliothek und seinem Verhältnis zu Büchern gewidmet, ist von großem Reiz, wogegen an der systematischen Aufgliederung der Hamannschen Bibliothek im zweiten Teil mancherlei auszusetzen ist. So findet man etwa Quevedo unter „Neuere Dogmatik und Glaubensphilosophie", Théophile de Viau unter „Nichttheologische neuere Philosophie", Aristaenetus unter „Zeitfragen . . .", Gellius unter „Geistesgeschichte" usw.

So geht es weiter. Auch aus dem Folgenden sollen ein paar Stichproben genügen. — S. 142, 30ff. findet man einen interessanten, aber völlig verderbten Titel. Es muß darin heißen: *Gaudentio di Lucca* statt *Gaudrutio di Lucca*; *sonderbahren* statt *sonderbaren*; *Mezzoranien* statt *Seetzovanien*; *Regierungsart, Sitten, Gewohnheiten* statt *Regierungs- oder Sittengewohnheiten*; *HE Loen* statt *HE Corn.* Für ganze sechs Zeilen ist das eine beachtliche Blütenlese. Auch hier wieder die so oft vergebens gestellte Sinnfrage. Was hat sich Nadler bei *Seetzovanien* gedacht? Und was hinderte ihn, sich des Herrn von Loen zu erinnern, des Großoheims Goethes, den wir im 2. Buch von *Dichtung und Wahrheit* erwähnt finden? — Gleich gegenüber auf S. 143, 18 ist eine Gegenschrift gegen eines *Mr. R. d. q* Schrift über die französische Musik genannt. Auch da hat Nadler nicht nachgedacht; es kann nicht anders heißen als *Mr. R. d. G.* (Rousseau de Genève)! S. 146, 40 finden wir einen *Moneuf*, der niemand anders sein kann als *Moncrif*! — Aber was geschieht erst alles auf S. 147:

147, 5: *Bridault* statt *Bridaut*

10: *Lettre* (statt *Lettres*) *sur le luxe*; dies Buch stammt von A.-F. Boureau-Deslandes.

15: *V.* ist = Voltaire, mit den *mensonges imprimés* ist gemeint: *Des mensonges imprimés (à la suite de la tragédie de Sémiramis).*

20: *eclaircissent* statt *eclaircisent.* Das folgende Zitat, das Motto des Buches, das Hamann fast immer im Anschluß an den Titel abschreibt, was bei Nadlers Druckanordnung leider nie oder doch sehr selten klar wird (vgl. dazu Minor, 1881, S. 17), stammt aus Lucrez I, 926f.

25: *Gasnevide* statt *Gasneoide*

27: *Essay sur le C.* (statt *sur le L.*); gemeint ist Melons *Essay sur le Commerce*, Rouen 1734. Darin das IX. Kap.: *Du luxe.*

38: *S. M. Czarienne* statt *L. M. Czarienne*

Oder ein paar beliebige andere Seiten:

196, 14: soll eine Figur einer Didotragödie *Jasbe* heißen. Das kann niemand anders sein als der aus Virgil bekannte Jarbas. Ein Blick ins Original beweist, daß er natürlich *Jarbe* heißt. Z. 20 kommt ein Admiral *Toodernschild* vor, der in Wirklichkeit der berühmte *Tordenschild* ist.

197, 13: *Ollincan* statt *Ollican* (für *Ancillon*)

18: *Busiris* statt *Bufinis*; *Synesius* statt *Synosius*

23: *Duvierdier* statt *Duverdras*

24: der Punkt gehört vor *La magnifique* statt dahinter

30: *sait pas faire* statt *fait pas faire*

40: *Juehl und Yarika*? Sollte nicht vielmehr die Geschichte von *Inkle und Yarico* gemeint sein, die in der 11. Nr. von Addisons *Spectator* veröffentlicht war?

198, 24: *volans* statt *volant*

38: *survecu* statt *sur vesseu.*

So findet man auch in diesem abschließenden Bande Fehler über Fehler, die zusammen mit allem Vorhergegangenen wohl zu dem Schluß berechtigen, daß diese historisch-kritische Ausgabe hinter unseren Ansprüchen erschreckend weit zurückbleibt. Gewiß, die Aufgabe war ungewöhnlich schwer, aber sie war doch nicht unlösbar, und 25 Jahre sind eine lange Zeit. An Zeitmangel ist sie denn in der Tat nicht gescheitert, sondern lediglich an den Mängeln der editorischen Durchführung. Der antiphilologische

Affekt, an dem unsere Wissenschaft seit fast einem halben Jahrhundert krankt, hat auch seine Rolle dabei gespielt. So wie er vorliegt, ist der Text nicht recht brauchbar, der Kommentar völlig ungenügend. Man wird freilich den Schlußband abwarten müssen, der eine Art räsonnierenden Gesamtregisters zu der Ausgabe bilden soll, ehe man darüber Endgültiges sagt. Soviel aber steht jedenfalls heute schon fest: die abschließende wissenschaftliche Ausgabe, deren wir so dringend bedurften, haben wir nicht erhalten. Gutzumachen ist das auf keine Weise. Wer soll sich der Mühe unterziehen, Band für Band Seite für Seite nachzuprüfen? Wer könnte das ohne Einblick in die Photos, die Nadler sich anfertigen ließ und die die Katastrophe des Krieges zum Glück überdauert haben? Und wieviel Zeit sollte man auf solche Kontrollarbeit wenden? Vielleicht müssen wir die Hoffnung auf einen reinen Text für immer begraben, bestimmt aber für die nächsten Jahrzehnte. Und das bedeutet, daß die Arbeit an Hamann, die durch die neue Ausgabe einen entscheidenden Anstoß hätte bekommen sollen, in Wirklichkeit aufs äußerste gehemmt ist, weil sich kein gewissenhafter Philologe oder Literarhistoriker dem Nadlerschen Text anvertrauen kann. Froh wird man der Ausgabe beim besten Willen nicht; und nur wenige werden Nadlers Rechtfertigung angemessen finden, die den fünften Band abschließt: „Wenn einer deiht, wat hei deiht, dann kann hei nich mihr daun, as hei deiht". Die Frage, ob Nadler getan hat, was er konnte, beantwortet sich nach den Ergebnissen der kritischen Analyse von selbst.

Es bleiben einige Worte über Nadlers Hamann-Biographie zu sagen. Sie ist so stoffreich und so lebhaft erzählt wie kein Hamann-Buch zuvor, und die erste Hamann-Darstellung, der wirklich das gesamte gedruckte und ungedruckte Material zugrundeliegt. In manchen ihrer Kapitel erinnert sie an die besten Zeiten der literarhistorischen Biographik, erwärmend durch die Vertrautheit mit den kleinsten Einzelzügen, mitreißend durch ungewöhnlich eindringliche Schilderung des Lokals, der Zeit, der Menschen, auch der unbedeutenden. „Am Lizent" ist ein Muster- und Meisterstück historischer Darstellung; und wenn nicht an Justi, an Erich Schmidt darf man da schon erinnern. Wer anders als Nadler hätte nach Lage der Dinge dieses Buch denn schreiben können? Es ist gerade noch im letzten Augenblick geplant und ausgeführt worden — heute ginge es nicht mehr. Mit Königsberg ist das meiste von dem versunken, was in die Biographie Hamanns gehört.

Indessen, es ist nicht alles an diesem Buch gelungen. Im Einleitungskapitel begegnet man merkwürdigen Anschauungen über die europäischen Literaturen; und wenn man sich schon damit abfinden will, daß Nadler sich an keiner Stelle mit der bisherigen Forschung auch nur andeutungsweise auseinandergesetzt hat, wenn man auch über die Unzahl von Druckfehlern hinwegsehen mag, die das Buch entstellen, so wird man sich doch immer wieder an Nadlers Fabulierfreudigkeit stoßen, die sich mit kühner Leichtigkeit über die Fakten hinausschwingt, um bei oft befremdenden Lösungen anzulangen. Auf keinen Fall läßt sich Nadlers beharrlich vertretene These halten, daß Hamann ein Zeuge des Corpus mysticum gewesen sei. Dagegen ist von vielen Seiten Entscheidendes eingewandt worden[10]. Hamann war seinem Wesen nach kein Mystiker. Lütgert hat schon vor Jahrzehnten darauf hingewiesen, daß von allem, was den Mystiker kennzeichnet, bei ihm keine Spur zu finden sei: „Hamann hat mit Mystik

[10] Vgl. auch H. Schreiner, *Die Menschwerdung Gottes in der Theologie J. G. Hamanns.* Tübingen 1950².

nichts zu tun". Auch was Nadler über Hamann und die Una sancta sagt, steht auf höchst unsicheren Füßen. Nicht anders ist es mit seinen Spekulationen über das Geschlecht, denen Nadler eine viel zu starke Vordergrundsrolle geben möchte. Je genauer man den betreffenden Stellen nachgeht, desto deutlicher erweist sich, wie auch Koepp und Seils gezeigt haben, daß von diesen Konstruktionen Nadlers nicht viel bleiben wird. Der ganze Motivkomplex ist recht anders zu deuten. Bleiben wird dagegen sehr vieles von dem, was Nadler aus Hamanns engerem Lebensraum beigebracht hat und was er zur Erhellung einzelner Schriften aus ihren unmittelbaren Anlässen zu ermitteln wußte[11].

[11] Eine angenehme Hilfe für den Hamann-Forscher stellen die von James C. O'Flaherty hergestellten *Hamann News-Letters* dar, die zweimal im Jahr erscheinen.

Besprechungen.

Hans Werner Seiffert, Ergänzungen und Berichtigungen zu den Prolegomena VIII und IX zu einer Wieland-Ausgabe. Berlin 1953, Akademie-Verlag. 42 S. (Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprache, Literatur und Kunst. Jg. 1953, Nr. 2.)

Geistige Antriebe der verschiedensten Art führten im vergangenen Jahrzehnt zu einer Neubelebung der Wielandforschung, aber die äußeren Hemmungen der Nachkriegszeit gestatteten zunächst noch nicht, den neuen Impuls im engeren Bereiche der Wielandphilologie fruchtbar zu machen. Dieser Mangel mußte sich vor allem demjenigen aufdrängen, der über die weltanschauliche und stilistische Interpretation des Wielandischen Werkes hinaus um ein Gesamtbild des Dichters bemüht war. In seiner Wielandbiographie (1949) klagte der Referent: „Am stärksten empfindet man bei einer intensiven Beschäftigung mit Wieland das Fehlen einer fortlaufenden und zuverlässigen Ausgabe seiner Briefe." Die Akademie-Ausgabe hatte nämlich bisher einseitig dem Werk den Vorzug gegeben, obwohl die wichtigsten Sammlungen Wielandischer Briefe aus dem Jahre 1815 stammen und gänzlich unzureichend sind.

Mit großer Genugtuung ist es daher zu begrüßen, daß die Akademie der Wissenschaften vor einigen Jahren einen jungen Germanisten damit beauftragt hat, die Ausgabe von Wielands Briefen rasch voranzutreiben. Hans Werner Seiffert hatte sich in einer noch nicht veröffentlichten Dissertation über den vorweimarischen Wieland (1949) und durch die Durchsicht des in der Sowjetzone liegenden handschriftlichen Briefmaterials bereits als Wielandphilologe bewährt und konnte nun, mit Hilfe der auch im Westen neuerwachten Anteilnahme an Wieland, schöne Fortschritte erzielen. Durch die Bemühungen mehrerer Wielandfreunde, unter denen besonders Eugen und Hansjörg Schelle zu nennen sind, gelang es, Wielands Briefe an Zimmermann, das aufschlußreichste Zeugnis seiner Entwicklung, für das Wieland-Museum in Biberach zu erwerben und so auch dem Herausgeber zugänglich zu machen. Diese Briefe können jetzt durch wichtige, von dem ersten Herausgeber (Geßner) unterdrückte Partien ergänzt werden. Außerdem fand sich eine bisher unbekannte Gruppe von ausführlichen Briefen an Zimmermanns erste Frau Katharina geb. Meley. Sie erhellen besonders die letzten Jahre von Wielands Schweizer Aufenthalt, d. h. eine Krisenzeit, die nicht nur für Wielands Biographie sondern auch für die allgemeine Geistes- und Religionsgeschichte Bedeutung hat. Die in Seifferts Schrift gegebenen Ergänzungen und Berichtigungen zu Seufferts Prolegomena zu einer Wieland-Ausgabe sind schon rein zahlenmäßig imponierend. 153 Briefe werden aufgewiesen, die von Seuffert überhaupt nicht erfaßt werden. Dazu treten 119 bisher unbekannte Handschriften von Briefen, die gedruckt sind. Auch auf dem Gebiete der Datierung sind zahlreiche Fortschritte zu verzeichnen. Dem reichen Gewinn steht leider ein Verlust von etwa 50 Briefen entgegen, deren Handschriften im Krieg verlorengegangen sind.

Nach einer brieflichen Mitteilung Seifferts tauchen aber immer noch neue Wielandhandschriften auf, so daß insgesamt mit einer erheblichen Bereicherung unserer Wielandkenntnis gerechnet werden darf. Da der erste Briefband bereits in Arbeit ist, bittet der Herausgeber, ihm etwaige weiterführende Mitteilungen baldmöglichst zugehen zu lassen.

Marburg (Lahn) Friedrich Sengle

Ludwig Muth, Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation. Köln 1954, Kölner Universitäts-Verlag. 83 S. (Kantstudien. 68.)

Die große Erschütterung, in die sich Heinrich von Kleist im Vorfrühling 1801 gestürzt sah und deren Grund er dem Studium der *neueren sogenannten Kantischen Philosophie* zuschrieb, hat der Forschung viele Rätsel auferlegt, und ihre Klärung ist in biographischen Gesamtdarstellungen wie in vielen Einzelveröffentlichungen versucht worden. Die Kantkrise ist deshalb von so weitreichender Bedeutung für Kleists Entwicklung, weil sie zweifellos einen tiefen Einschnitt in seinem Leben darstellt. Die Kantkrise trieb ihn, so scheint es, auf ruhelose Wanderung; sie machte ihn zum Flüchtling vor sich selbst; der Abgrund der Dichotomie, der sich durch sie vor ihm auftat, bewirkte, daß er seine eigentliche Bestimmung als Dramatiker fand.

Kleist hat sich so unklar ausgedrückt — *Vor kurzem wurde ich mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie bekannt* (MP, I, 222[1]), *es scheint, als ob ich eines von den Opfern der Thorheit werden würde, deren die Kantische Philosophie so viele auf dem Gewissen hat* (225), *verwirrt durch die Sätze einer traurigen Philosophie* (MP, II, 28) —, daß die erste Voraussetzung für die Deutung von Kleists Verwirrung die Frage war: Was hatte er eigentlich studiert? Welches waren das Werk oder die Werke, die solche Verwirrung angestiftet haben? Die Frage war um so dringender, als die Kantische Philosophie Kleist vor der Krise durchaus nicht unbekannt war; schon sieben Monate früher behauptet er, eine Schrift über die Kantische Philosophie verfaßt zu haben (MP, I, 67, 14. 8. 1800), einen Monat später — in Würzburg — zeigt sich seine Bekanntschaft mit Kants rigoristischer Ethik (131, 133), und nach der Rückkehr von Würzburg fühlt er sich genügend unterrichtet, um *die neueste Philosophie* nach Frankreich zu verpflanzen (Nov. 1800, 164, 167). Dies steht in merkwürdigem, fast unerklärlichem Widerspruch zu der Feststellung im „Kantbrief" an Wilhelmine vom 22. März 1801: *Vor kurzem ward ich mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie bekannt — und Dir muß ich jetzt daraus einen Gedanken mittheilen, indem ich nicht fürchten darf, daß er Dich so tief, so schmerzhaft erschüttern wird als mich. Auch kennst Du das Ganze nicht hinlänglich, um sein Interesse vollständig zu begreifen.* (MP, I, 222.)

Verhältnismäßig spät hat man sich mit der Frage beschäftigt, welches Werk den entscheidenden Eindruck auf Kleist gemacht hat; nachdem aber die Frage in Angriff genommen worden war, hat eine Fülle verschiedenartiger Auffassungen die Sachlage noch stärker verwirrt. *Die Kritik der reinen Vernunft* wird von einer Reihe von Forschern in Anspruch genommen (Gaudig, Minde-Pouet 1905, Kayka 1906, Kühnemann 1922, Thomé 1923, vor allem aber Borkowski 1935, Krüger 1939 und jüngst auch March 1954[2]), während Luther (1933) Kleist nur mittelbares Kantstudium zugesteht und behauptet hat, er habe sein Wissen um Kant aus dem *Versuch einer faßlichen Darstellung der wichtigsten Wahrheiten der neueren Philosophie für Uneingeweihte* geschöpft, den G. C. Kiesewetter, Lehrer an der Pepinière in Berlin, schon 1795 herausgegeben und 1798 umgearbeitet und erweitert hatte. Cassirer, in seiner tiefschürfenden Schrift von 1919, hat den Blick auf Fichte gelenkt und *Die Bestimmung des Menschen* von 1801 als den Stein des Anstoßes angesehen, eine Auffassung, die Braig (1925) noch weiter zu untermauern suchte, während D. F. Scott (heute in Durham lehrend) die Schrift Fichtes: *Sonnenklarer Bericht an das größere Publikum über das eigentliche Wesen der neueren Philosophie* von 1801 als die wirkliche Quelle zu erweisen gesucht hat (1947). Ludwig Muth in seiner neuen Schrift ist überzeugt, daß *Die Kritik der Urteilskraft*, das einzige Werk von Kant, das Kleist in den von ihm erhaltenen Schriften namentlich erwähnt (allerdings erst in den *Abendblättern* vom 4. Oktober 1810), der Anlaß der Kantkrise gewesen sei.

[1] MP = Kleists Werke, hg. von Erich Schmidt, 2. Aufl. von Georg Minde-Pouet, Leipzig 1936ff.
[2] Richard March, Heinrich von Kleist, Cambridge 1954, S. 13f.

Weitere Fragen, die zu beantworten man sich bemüht hat, drehten sich um die Probleme, ob Kleist Kant mißverstanden oder ihn recht verstanden hat; ob das „Kanterlebnis" eine zentrale Bedeutung in der Entwicklung Kleists hatte oder nur eine vorübergehende „Krise" war; und schließlich: aus welchen Voraussetzungen das Kanterlebnis entsprang und welche Nachwirkungen es gehabt hat.

All diese Probleme rollt Muth noch einmal auf. Er geht von der Vielschichtigkeit der Kleistdeutungen aus und stellt fest: „so viele Kleistbilder, soviel Deutungen der Kantkrise". Er will sich von allen bisherigen Lösungsversuchen freimachen und die „geistige Situation Kleists rekonstruieren, in der sich die Begegnung mit der Kantischen Philosophie vollzog".

Auf Grund der Prämissen, die Kleist selbst in seinem Kantbrief gegeben hat, und auf Grund eingehender und in vieler Hinsicht neuer Untersuchungen über Umfang und Inhalt von Kleists wissenschaftlichem Studium in Frankfurt zeichnet Muth Kleists „vorkantische" Weltanschauung nach, die, wie Kleist selbst sagt, auf der Idee der Einheit von Wahrheit und Bildung beruhte. Schon Behme (1914) und später Luther hatten auf überraschende Parallelen zwischen Kleists Briefen an Wilhelmine und Wielands *Sympathien* (1754) hingewiesen[3], aber erst die im Jahre 1934 gefundenen Briefe an Adolfine von Werdeck erwähnen die Schrift bei Namen und machten es höchst wahrscheinlich, daß dies das Werk war, auf das Kleist in seinem Kantbrief anspielt. Muth entwickelt nun im einzelnen den Gedankengang der *Sympathien* und ihre Bedeutung für Kleist vor der Kantkrise, stellt ihre „epochemachende" Wirkung auf Kleists Leben dar und sieht in diesem Werk die Quelle für Kleists teleologisches Denken. Wieland hat Kleists Bildungsbegriff den ethisch-religiösen Untergrund gegeben. Wichtiger aber noch für Kleists vorkantisches universal-harmonisches Weltbild war sein Wissenschaftsideal, in dem er den Begriff der Wahrheit einfangen wollte: das teleologische Denken in der Naturauffassung Kleists, das in der Idee einer teleologischen Universalwissenschaft — im Gegensatz zu der von Kleist so sehr abgelehnten Gebrauchs- und Spezialwissenschaft — gipfelt, ermöglicht die endgültige Einsicht in den Schöpfungsplan Gottes, in den sinnvollen Zusammenhang aller Naturphänomene. Muth ist es mit dem „vagen Hinweis auf die Aufklärung", der von der Forschung immer betont wird, nicht genug, sondern er führt die Wissenschaftslehre Kleists biographisch auf den persönlichen und sachlichen Einfluß seines Frankfurter Lehrers Christian Ernst Wünsch zurück, dessen Werke Aufschluß über den Aufbau von Kleists frühem Weltbilde geben. Als Parallele für die Gültigkeit von Wünschs Anschauungen in der Zeit zitiert Muth reichlich aus Reimarus' Werken, die mit Wünsch — und Kleist — das religiöse Pathos gemeinsam haben, das sich in Kleist zu einem Gottesauftrag steigert, den er zu verwirklichen sich stellte.

Das Wesen der Kantkrise ist nun der Verlust des Glaubens an die Einheit von Wahrheit und Bildung, die Erschütterung des Wahrheitsideals, das von der teleologischen Naturbetrachtung bestimmt war. Muth legt einen logisch überzeugenden Beweis vor, daß Kants *Kritik der Urteilskraft* und insbesondere deren zweiter Teil, die *Kritik der teleologischen Urteilskraft*, den Zusammenbruch von Kleists Wissenschaftsideal herbeigeführt habe. Wie schon bemerkt, es ist das einzige Werk Kants, dessen Titel Kleist erwähnt, als er 1810 angeblich aus ihm in Zusammenhang mit Ifflands Mimik zitiert. Cassirer hatte schon festgestellt, daß das Zitat gar nicht aus der *Urteilskraft* stammt, sondern aus der Kleist seit 1800 bekannten *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* von 1798 (Cassirer, Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie, Berlin 1919, S. 40). Die Verwechslung beweist aber, daß Kleist die *Urteilskraft* gelesen haben muß. Da Cassirer annahm, daß Kleist das Werk nach der Kantkrise studierte, geht er nicht weiter auf eine mögliche inhaltliche Beeinflussung ein; Muth sieht in der Verwechslung einen Beweis dafür, daß das Studium der *Anthropologie* und der *Urteilskraft* zeitlich nahe beieinander gelegen sein muß. Da Kleist im Jahre 1800 Kant noch so liest, als ob er seinen teleologischen Optimismus bestätige —

[3] Braig (Heinrich von Kleist, München 1925) legte den *Sympathien* große Bedeutung für Kleists spätere Werke (*Käthchen*, *Marionettentheater*) bei, vgl. S. 284ff., 525ff.

ein Vollender der Aufklärung, wie Cassirer sagt (S. 31) — und, wie Muth nachweist, über die Bedrohung von Kant her hinwegliest, muß er die *Urteilskraft* nach der *Anthropologie* und der *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* gelesen haben, eben kurz vor der „Krise"; das Werk gab also den Anlaß zur Krise. Muth verfolgt nun den Eindruck, den das Werk auf Kleist gemacht haben muß, und wie Abschnitt für Abschnitt sein teleologisches Wahrheitsideal und seine transzendenten Folgerungen zertrümmert wurden, bis die Teleologie „endgültig zu einer heuristischen Forschungsmaxime entwertet wird und gerade das verliert, um dessentwillen sie Kleist lieb war: als Ausblick auf die Absichten und Gedanken Gottes" (S. 63). Gleichzeitig weist Muth im Gegensatz zu anderen Forschern (besonders Fricke) nach, daß Kleist Kant durchaus nicht mißverstanden, sondern recht gut verstanden habe, und daß das Bild der grünen Gläser, paradoxerweise Wünschs *Kosmologischen Unterhaltungen* entnommen (wie Hanna Hellmann schon 1911 nachgewiesen hat[4]), logisch absolut einwandfrei die neue Lage trifft, indem Kleist folgerichtig in dem „Nicht-entscheidenkönnen" den zentralen Gedanken der Kritik Kants am teleologischen Weltbild erkennt und deshalb berechtigt ist, die Einschränkung *ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint*, so rasch in die Behauptung umzusetzen, *daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist.* Kant kommt tatsächlich zu dem Schluß, daß im teleologischen Urteil keine echte Möglichkeit, die Dinge zu erkennen, liegt. Kants Scheidung von Naturforschung und Gotteserkenntnis, seine Begrenzung der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten, sein Verweisen der Natur in eine mechanistische Zufälligkeit, die Brandmarkung der teleologischen Wissenschaftslehre als unwissenschaftlich, die Unmöglichkeit einer Entscheidung, das alles waren Dinge, die Kleists Weltbild vernichtend trafen. Das Entscheidende war, daß Kleist keine gedanklichen Waffen besaß, die diesen Angriff auf das, was er als sein Heiligstes ansah, parieren konnten. Vielleicht war es Kleists Unglück, daß er Kants Erkenntnislehre aus der *Urteilskraft* kennen lernte und dadurch den Aufbau des Kantischen Systems und seine Absicht, wie sie sich allmählich aus den drei Kritiken herausschält, nicht übersehen konnte. Denn Muth stellt es klar heraus, daß Kleist die *Kritik der reinen Vernunft* nicht gelesen haben konnte. Aus der Argumentierung der *Urteilskraft* heraus hat aber Kleist Kant richtig verstanden, wenn als Ausgangspunkt die theologisch unterbaute teleologische Weltanschauung im Auge behalten wird. Kants Auseinandersetzung mit der teleologischen Urteilskraft findet sich nur in der *Kritik der Urteilskraft*; sie bringt, wie Muth sagt, ein neues gedankliches Motiv, eine neue Beleuchtung der kritischen Philosophie, wie sie Kleist vorher noch nicht entgegengetreten war.

Muth nimmt an, daß Kleist durch die Ästhetik zur *Kritik der Urteilskraft* geführt worden sei. Dies würde dann die Diskrepanz in Kleists Datierung erklären. Am 22. März sagt er, daß er seit drei Wochen von der Krise ergriffen war, am 4. Mai 1801 wünscht er vier Monate aus seinem Leben zurücknehmen zu können. Muths Schlußfolgerung ist, daß er in den Monaten Januar und Februar den ästhetischen Teil der *Urteilskraft* durcharbeitete und sich Anfang März der *Kritik der teleologischen Urteilskraft* zuwandte.

Der Verfasser hat so die wesentlichen inneren und biographischen Vorgänge von Kleists Kantkrise überzeugend aufgehellt. Allerdings wäre eine noch schärfere Herausstellung der inneren Vorbereitung der Krise in Kleists geistiger Verfassung während der Würzburger Reise wünschenswert gewesen. Der Name des Freundes Ludwig von Brockes wird in Muths Darstellung nur einmal ganz vorübergehend erwähnt (S. 26). Und doch ist Kleists Wissenschaftsideal wohl schon von Brockes erschüttert worden. Eine Erörterung der Würzburger Reise und des Einflusses von Brockes würde die Entstehung der Kantkrise noch vertieft haben. Brockes verließ Kleist (um ein Amt in Mecklenburg anzutreten) Ende Januar 1801, kurz vor dem Brief an Wilhelmine vom 31. jenes Monats, der die ausführliche Schilderung des Freundes enthält, also zu einer Zeit, in der nach Muth die Beschäftigung mit der *Kritik der Urteilskraft* im Gange war. Wenige Tage später (am 5. Februar) schreibt er an Ulrike: *Selbst die Säule, an welcher ich mich sonst in dem Strudel*

[4] H. v. Kleist. Darstellung des Problems, Heidelberg 1911, S. 71.

des Lebens hielt, wankt — — *Ich meine, die Liebe zu den Wissenschaften.* Und er wiederholt, was Brockes ihn gelehrt hatte: *Wissen kann unmöglich das Höchste sein — handeln ist besser als wissen.* (MP, I, 215.) Diese Stellen werfen einen Zweifel auf Muths Behauptung (S. 73), daß in der Berliner Zeit (d.h. zwischen Ende Oktober 1800 und März 1801) „das wissenschaftliche Bildungsideal unstreitig die Herrschaft" hatte.

Auch Muths positive Beantwortung der Frage, ob Kleists Erschütterung durch Kant sachlich berechtigt war, muß eine gewisse Einschränkung erfahren, obwohl es keinesfalls bezweifelt werden kann, daß sie „psychologisch verständlich" war. Aber was Kleist wohl doch nicht erkannt hat, war Kants Hauptanliegen in der *Kritik der Urteilskraft*, nämlich die Überwindung des kritischen Dualismus durch die ästhetische Vernunft, die Leib und Seele, und die Natur mit dem Göttlichen versöhnen sollte. Diesen Gedanken hat Schiller in vielen Variationen weiter ausgebaut, und durch Schiller hat Kant indirekt in Kleist weitergewirkt, bis zum Gespräch über das Marionettentheater, obwohl auch Kants unmittelbare Wirkung auf Kleist nicht völlig aufgehört hat, wie Cassirer ausführlich dargelegt hat[5].

Muth hat sich in seinen Darlegungen im wesentlichen auf die Kantkrise beschränkt und ihre Weiterwirkung, d.i. die Wandlung von Kleists Weltanschauung, nur in wenigen Linien sehr vorsichtig angedeutet. Seine Studie ist aber von außerordentlichem Wert. Durch die klare Darstellung der Ansichten seiner Vorgänger ersetzt er alle bisherigen Auseinandersetzungen mit diesem so wichtigen Problem des Rätsels Kleist und hat völlig neues Licht darauf geworfen, das sehr wohl dauernde Geltung haben kann. Muth hat damit den Weg freigelegt für eine neue Betrachtung des Einflusses Kants auf Kleist n a c h der Krise, für eine neue Bewertung von Kleists Ästhetik und von Kleists Auseinandersetzung mit dem Existenzproblem.

Melbourne Richard Samuel

Gerhart Baumann, Franz Grillparzer. Sein Werk und das österreichische Wesen. Freiburg i. Br. und Wien 1954, Herder. 242 S.

Baumanns Buch vereinigt eine Reihe von Stärken mit einigen Schwächen, und eine objektive Betrachtung wird niemals die einen über den anderen übersehen dürfen. So gut wie alle Literarhistoriker, die sich bisher mit G. auseinandersetzten, haben darauf hingewiesen, daß er letztlich nur aus seiner österreichischen Herkunft und Umgebung verstanden werden könne. B. macht mit diesem Gedanken besonders ernst und hat an den Beginn seines Buches ein Kapitel über das „Österreichertum" gestellt. Dabei ist er weit davon entfernt, in einer bis in die letzten Jahre aufzuweisenden Primitivität einfach von einer willkürlich konstruierten oder gefühlsmäßig vollzogenen unio mystica dieses Österreichertums auszugehen. Über das Bewußtsein der Kompliziertheit einer solchen Darstellung kommt er jedoch nicht hinaus, und so beschränkt sich sein erstes Kapitel im wesentlichen darauf, neben einer Blütenlese schöngeistiger Aussprüche österreichischer Dichter wiederholt auf die Schwierigkeit begrifflichen Erfassens dieses Österreichertums hinzuweisen. Es sei hier allerdings vermerkt, daß ein Literarhistoriker bereits zu keineswegs endgültigen jedoch wesentlich weiterreichenden Ergebnissen bei der Untersuchung dieses vor allem auch sozialwissenschaftlichen Problems der Eigenart eines besonderen österreichischen Volkstums und der durch sie bedingten inneren Formgesetzlichkeit seiner Kulturleistungen gelangt ist: Oskar Benda in seinem Buch „Die österreichische Kulturidee" (Wien 1936), das B. leider nicht zu kennen scheint.

[5] Cassirers Darstellung bedarf allerdings einer Überprüfung, da er das Studium der *Kritik der Urteilskraft* auf einen viel späteren Zeitpunkt als Muth ansetzt.

Gewiß muß man hier einwenden, daß mit dem ersten Abschnitt, in dem B. über das Österreichertum erklärt, daß es „unantastbar und unaussprechlich in demselben Sinne" ist, „wie jedes Individuum unaussprechlich bleibt" (S. 12), seine Ausführungen darüber keineswegs abgeschlossen sind, vielmehr das ganze Buch hindurch immer wieder Hinweise darauf auftauchen. Auch schließt er in diesen Hinweisen keineswegs von G.s Werk allein darauf zurück, sondern entwickelt eine erstaunliche Belesenheit im österreichischen Schrifttum. Aber es bleibt eben doch problematisch, von der ästhetischen Ebene allein auf die Gesamteigenart österreichischen Wesens zurückzuschließen, was auch B. wohl weiß und daher auch (z.B. S. 168, Zeile 8/9) als eine ebenso wichtige wie richtige sozialgeschichtliche Tatsache anführt. Allein all diese vielfältigen und großenteils richtigen Hinweise bleiben ein Mosaik unverbundener Einzelheiten; es fehlt das Verbindende, die Dominante, die man doch wohl nicht in G.s Werk oder Individualität sehen kann, wo es sich um methodisch gänzlich verschiedene Problemstellungen handelt und das Österreichertum ein von allem Individuellen abgezogenes Kollektivum darstellt. Keine „historisch-empirische Morphologie" der österreichischen „Kulturkräfte", wie Benda sie fordert (a.a.O. S. 18) und auch zu geben versucht, wird hier geboten, sondern lediglich eine Reihe einzelner Bemerkungen.

Das zweite Kapitel von B.s Buch enthält einige schwere Vorwürfe gegen G., die zwangsläufig Widerspruch herausfordern. Es heißt da unter anderem, daß der Dichter 1) „der eigenen Gestalt entsagt" (S. 16), 2) keine eigene Sprache besessen und 3) als Mensch einen grundlosen Raunzer dargestellt habe.

Der erste Vorwurf erledigt sich wohl von selbst, denn es fällt schwer sich vorzustellen, wer überhaupt eine eigene Gestalt oder Individualität besitze, wenn nicht einmal bei einem der „bedeutendsten Bühnendichter aller Zeiten und Völker" (Sauer) von ihr die Rede sein sollte. Da B. jedoch den Vorwurf in variierter Form auch später wiederholt („G. fehlt die dynastische Kraft zum Ich . . ." S. 26), sei hier noch eine Bemerkung W. Hubers wiedergegeben, die den Schlußpunkt einer längeren Reihe von zwingenden Folgerungen darstellt: „das eben macht seine [G.s] Tragik vollkommen: geistiges Werden im irdischen Vergehen, innerlicher Sieg und äußerlicher Untergang, Bejahung des geistigen . . . Ich" (Jahrb. d. Grillparzer-Ges. XXXIII, 41).

Nach dem zweiten Vorwurf, der öfter wiederkehrt (S. 16, 32, 33, 65f., 99, 103), entsagt G. auch der „selbstständigen Sprache" (S. 16), ist seine „Wortwahl konventionell" (S. 32), kurz, ist er ein sprachlicher Epigone und zwar ein Epigone nach Goethe, Schiller, Wieland u. a. So wenig das für große Teile der Frühwerke zu bestreiten ist, so wenig ist es für das Gesamtwerk richtig. Obgleich sich B. zum Theoretiker des Österreichertums aufwirft, ist ihm entgangen, wie sehr gerade die Sprache G.s — natürlich auf veredelte Höhe erhoben — in österreichischer, besser: in der Wiener Mundart wurzelt[1], sehr zum Unterschied von der Sprache der Weimarer Klassiker, ebenso wie ihm die Tatsache verborgen geblieben zu sein scheint, daß G. häufig selbst „vor eigensinnigen Wendungen" nicht „zurückschreckte" (Sauer). Für eine besondere Eigenart G.s kann vor allem auch der Umstand gelten, daß die Feinheit der person- und situationsbezogenen Psychologisierungskunst bei ihm wie kaum bei einem Dramatiker vor ihm bis in die Schicht des Sprachlichen reicht. B. selbst weist auf ein solches Beispiel hin (S. 181), scheint aber den Begriff der „eigenen Sprache" so eng zu fassen, daß Besonderheiten solcher Art nicht mehr hineinfallen. — Eine der charakteristischsten Eigenheiten von G.s Sprache scheint mir schließlich ihr weicher, melodischer Fluß, scheint mir ihre feine Musikalität zu sein. Das aber macht ihm B. gerade zu einer Art Vorwurf: „G. ist einer der musiksüchtigsten —, und der sprachliche Ausdruck verarmt daneben" (S. 110). Unrichtig dürfte es sein, wenn B. aus dieser starken musikalischen Formbindung schließt, daß sie nach Musik verlange, nicht aber, daß sie Musik selbst mit einbezogen und aufgenommen habe, ihrer also weniger als eine andere Sprache

[1] Vgl. dazu Edwin Rollett: Heimatmundart und Dichtersprache, in: Grillparzer-Studien, hg. v. O. Katann, Wien 1924, S. 74 — 94.

bedürfe. B. schreibt: „Zwangsläufig mußte vieles matt, faltenreich und vorgeblendet wirken, zuweilen nähert es sich der Art von Operntexten, die nur zum Vorwand für die Musik dienen wollen" (S. 145). Genau das Gegenteil aber bemerkt wohl zu Recht ein so verdienstvoller Grillparzer-Kenner wie E. Rollett, wenn er urteilt: „Vielleicht ist ja wohl auch diese allzu starke und allzu eigenwillige Verbundenheit mit der Musik letzten Endes der Grund, daß die 'Melusina' kein gutes Operntextbuch geworden ist"[2].

Der dritte Vorwurf stempelt G. zu einem grundlosen Raunzer. Die Verbitterung des Dichters erklärt sich B. auf folgende Art: seine „inneren Zustände" projizierte er „in die Außenwelt, und an diesem selbstverdüsterten Hintergrund liest er den eigenen Umriß wieder ab" (S. 21). So kommt der Verf. nur folgerichtig zu dem Vorwurf: „Das Klagen ist ihm eben ein Bedürfnis" (S. 26); äußere Ursachen dafür seien keine vorhanden. Dabei gibt es über diese nicht vorhandenen Ursachen eine ganze Literatur[3] und dabei erhebt sich hier darüber hinaus noch die Frage: was soll dieser seltsame Versuch einer fruchtlosen Mohrenwäsche vormärzlicher Zustände auf Kosten des größten österreichischen Dichters? Weshalb wohl schrieb G. am 19. 2. 1829 in sein Tagebuch: *Ein österreichischer Dichter sollte höher gehalten werden als jeder andere. Wer unter solchen Umständen den Mut nicht verliert, ist wahrlich eine Art Held.*

Was das Letztere betrifft, so muß man B. allerdings zugute halten, daß er vor allem von reiner Werkinterpretation ausgeht und historisch-biographische Bezüge kaum berücksichtigt, was solchen Fehlschlüssen natürlich weitgehend Vorschub leistet. Was er jedoch auf dem Gebiet seiner eigenen Methode Großartiges zu leisten imstande ist, zeigt gerade auch im gleichen zweiten Kapitel der Abschnitt über „die Konfiguration", in dem mit scharfem Blick für künstlerische Feinheiten G.s Psychologisierungs- und Charakterisierungskunst enthüllt wird. Die gleiche Stärke beweist B. zum größten Teil auch in dem an Staiger geschulten dritten Kapitel seines Buches, das Interpretationen enthält, die den Zeitablauf bei G. verdeutlichen.

Allein auch dies Kapitel gleicht einem Hohlspiegel, der die Stärken wie die Schwächen einer Anschauung reflektiert, welche ausschließlich die Werkinterpretation pflegt.

Ein Beispiel einer solchen Schwäche: Um rein psychisch die Charakterlage G.s zu kennzeichnen, führt B. unter anderem als typisch die frühen Verse des Dichters an: *Ist denn schon mein Herbst gekommen, eh mein Sommer noch erschien?* (S. 90). Vom abstrakten Interpretationsstandpunkt aus scheint diese rein geistig-seelische Deutung durchaus einwandfrei zu sein. Ohne jedoch die Verse naiv auf einen biographischen Sachverhalt reduzieren zu wollen, stellt sich doch heraus, daß die Interpretation falsch ist, wenn man die Entstehungsgeschichte der beiden Zeilen in die Betrachtung miteinbezieht. G. schrieb diese Verse im Herbst 1813, als er, Hofmeister des Neffen eines Grafen Seilern, auf einem Gut in Mähren erkrankt, völlig verlassen in einem ärmlichen Badehaus in Kostelez an einem schweren Nervenfieber leidend, mit dem Tode rang. Die Familie seines Zöglings dachte nicht daran, sich um ihn zu kümmern; die Ärzte hatten ihn aufgegeben; einem Dorfbader und groben Pflegern ausgeliefert, war er selbst an seiner Genesung schon verzweifelt. Damals entstanden diese Verse, und er hätte sie in dieser Situation kaum ausschließlicher auf die Erreichung eines rein physischen „Herbstes" gerichtet schreiben können, so daß sie wohl nichts weniger als eine „Wesensfrage" nach den „Jahreszeiten der Seele" darstellen, wie B. annimmt.

Solche einzelnen Beispiele sollen keineswegs die Gesamtleistung B.s verdunkeln, der vieles außerordentlich Bedeutendes in diesem Buch geleistet hat. Besonders die Kapitel „Maß", „Gefühl und Harmonie" und „Die dramatische Situation" verdienen hier herausgehoben zu werden, für die in gesteigerter Weise gilt, was zum Abschnitt über die Konfiguration gesagt wurde.

[2] Franz Grillparzer, seine Persönlichkeit und seine Entwicklung, in: Ges. Werke, hg. von E. Rollett und A. Sauer, Wien 1925, I. Band, S. C.

[3] Kurt Vancsa: Grillparzer-Bibliographie, in: Jahrb. d. Grillparzer-Ges. XXXIV, S. 145, Nr. 568 ff. u.a.m.

Bedauerlich ist, daß in diesem Buch über den größten österreichischen Tragiker ein eigenes Kapitel, ja auch der Unterabschnitt eines solchen über das Tragische bei G. völlig fehlt, zumal sich daraus manche Perspektiven ergeben hätten, die man nun vermißt.

Betrachtet man die Entwicklung des Tragischen im österreichischen Drama, wie dies zuletzt in schöner Klarheit Moriz Enzinger in seiner Wiener Antrittsvorlesung getan hat, so zeigen sich grob schematisiert und mit allen Einschränkungen, die stets ein solches Schema bedingt, vier Entwicklungsstufen. Die erste bildet das Barockdrama, in dem alle Konflikte durch Kräfte des Himmels bzw. Gegenkräfte der Hölle gelöst werden. Da das Christentum seinem innersten Wesen nach untragisch ist, kann hier von einem echten tragischen Konflikt noch gar nicht die Rede sein. Eine zweite, in Österreich zu ungeheurer Wirksamkeit gelangte Stufe stellt die Säkularisierung des Barockdramas dar, wobei in dieser breiten Strömung der Barocktradition an die Stelle der christlichen Himmels- und Höllenkräfte Feen, Zauberer u. a. m. treten. Nach diesen Märchen- und Zauberdramen, die noch zu G.s Zeit und darüber hinaus das Wiener Volkstheater beherrschten, stellt eine dritte Stufe jene Art von tragischen Stücken dar, in denen der Konflikt durch den Widerstreit des Helden mit seiner Umgebung im weitesten Sinn (sozialen und andern Kräften) entsteht. Die spezifische Leistung G.s auf dem Gebiete der Tragik im Bereich des österreichischen Dramas besteht nun darin (vierte und höchste Stufe), den Konflikt völlig in das Individuum selbst gelegt zu haben.

So betrachtet erscheinen einige Feststellungen B.s, obwohl an sich durchaus richtig, durch die mit ihnen verbundenen Wertungen in einem eigenartigen Licht. So hat für den Verf. G. die „hohe Symbolik" des Barock auf einen Innenraum begrenzt und damit „vereinseitigt" und „zur Resignation herabgestimmt" (S. 140). Besonders im *Traum ein Leben* ist „die hohe Symbolik zugunsten eines szientifischen Märchens verloren gegangen" (S. 131). Die „Lebensbühne" ist bei G. „nicht mehr das bloße Widerspiel zu den ewigen Dingen; es fehlt die Gewißheit, daß zuletzt Gott dem Spieler seine Rolle gnädig abnimmt"; und diesen „Verlust" kennzeichnet „das Fragwürdige und Zweideutige" (S. 122); „kein Ausblick in das Transzendente öffnet sich" (S. 86), sondern der „unerbittliche Spiegel des Gewissens" hält den Figuren die „veränderten, entstellten Züge vor" (S. 87).

Von der flüchtig skizzierten Entwicklung des Tragischen im österreichischen Drama aus gesehen, erscheint hier der größte Ruhmestitel des Dichters in sein gerades Gegenteil verkehrt, und allein das Fehlen des entsprechenden Kapitels bei B. kann wohl eine solche Einseitigkeit erklären.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß B.s Buch viel Positives bietet, vor allem was den Aufweis einzelner formaler Elemente in Aufbau, Handlung, Charakterisierungskunst und Stil G.s betrifft, daß ihm aber trotzdem eine gewisse Einseitigkeit und zwar nicht nur methodischer Art vorgeworfen werden muß: es gibt Seiten und Züge an G., die, obgleich für sein Gesamtbild wesentlich, hier nicht genügend herausgearbeitet wurden. „Kein Faust, sondern genauer gesagt ein Traum-Rustan ist ihm möglich gewesen, alles andere hätte sein Maß gesprengt" (S. 167). Das ist der G. Baumanns. „. . . aber finden sollte er den Seelenfrieden in hypochondrischer Selbstbegrenzung nicht. Zum Glück blieb ihm dies nur für einen Rustan passende Glück versagt. G. wuchs später in seinen Ideen so hoch über dieses Ideal der Verzagtheit einer von ihm unendlich überragten Biedermeierlichkeit hinaus wie in seinen Dramen über derlei tastende Versuche . . ."[4]. Das ist der historische G.

Das Werk G's. erscheint hier verhärtet, tiefinnerlich freiwillig resigniert, grämlich, lebensabgewandt, leidenschaftslos und erstarrt. Daß der gleiche G. „geradezu burschikose" Liebeslyrik (Rollett) geschrieben hat; daß im *Alfred* und *Spartakus* dieses G. der „freilich verborgen gebliebene Anteil Österreichs an der Dichtung der Befreiungskriege zu suchen" ist (Sauer); daß es einen G. der politischen Satiren gibt und einen G. der keineswegs immer unterdrückten

[4] Emil Reich: Grillparzers dramatisches Werk, Wien [4]1938, S. 24.

Leidenschaften, von dem Verkündiger eines „kraftvollen Bejahens des Lebensganzen" im *Ottokar* (Rollett) bis zu jenem Anwalt „der mutvollen Tat, des lebensvollen Zugreifens und entschlossenen Eingreifens" in *Weh dem der lügt* (Reich): solche Züge sind allzu sehr in den Hintergrund getreten, wenn sie überhaupt Erwähnung gefunden haben, so daß dieses Buch dem Dichter trotz mancher Vorzüge keineswegs ganz gerecht wird.

Wien Josef Strelka

Giuseppe Prezzolini, Machiavelli anticristo. Roma 1954, Casini. VII, 477 S.

Wie bereits der Titel verrät, will der Verf. Machiavelli in seiner antichristlichen Haltung darstellen. Diese ist ihm gleichbedeutend mit Machiavellis Modernität. Als Antichrist ist Machiavelli „unser Zeitgenosse", ist er „moderner als jeder andere Autor der italienischen Literatur" (VI). Der in einer solchen These liegenden Gefahr einer Hingabe an die pure Aktualität ist der Verf. leider nicht entgangen. Dafür kann ihn auch nicht die Entstehungsgeschichte des Buches entschuldigen: wenn dieses aus einer Vorlesung an der Columbia University hervorgegangen ist, die sich — wie der Verf. betont — an ein historisch ungeschultes Publikum wandte, so verpflichtet die deswegen erforderliche Popularisierung des Wissens den Verf. keineswegs dazu, um jeden Preis „aktuell" zu sein, wie etwa, wenn es in bezug auf einen Gedanken Montesquieus heißt „così naturale da comprendere se si pensa a Pearl Harbor" (329) oder wenn der Verf. in dem Abschnitt über den Abbé Galiani unvermittelt Roosevelt und die amerikanischen Anhänger der „Vereinten Nationen" für den Ausbruch eines dritten Weltkrieges verantwortlich macht (393).

Auch von solchen abwegigen Bemerkungen abgesehen, bleibt die Darstellung fast immer oberflächlich. Die Fülle des gebotenen Stoffes kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieser Stoff nur zum Teil wirklich verarbeitet und gedanklich durchdrungen worden ist. Was über Machiavellis politische Doktrinen gesagt wird, hält sich im Rahmen des allgemein Bekannten. Auf Grund häufiger und ausführlicher Zitate kann sich der Leser in diesem Teil einen gewissen Einblick in Machiavellis Werk verschaffen. Infolge der getrennten Behandlung der „dottrine" werden dann die „opere" zu summarisch abgetan; so kommen auf die *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio*, neben dem *Principe* das wichtigste Zeugnis für Machiavellis politische Ideenbildung, nur zwei Seiten. Unter dem Begriff der „Vorläufer" subsummiert der Verf. die verschiedenartigsten politischen Lehren von Platon bis zu den Humanisten des 15. Jahrhunderts, die er jeweils mit Machiavellis Anschauungen konfrontiert. Leider ist dem Verf. die Machiavelli unmittelbar vorangehende politische Ideologie des Quattrocento, wie sie gerade in den letzten Jahrzehnten in den (vom Verf. nicht zitierten) Untersuchungen von H. Baron, E. Garin u. a. erforscht worden ist, nur sehr lückenhaft bekannt. So erwähnt er nicht einmal L. Bruni, der aus den Erfahrungen des Florentiner Bürgerhumanismus heraus bereits vor Machiavelli die Forderung nach einer Wissenschaft von der Politik erhoben hat. Desgleichen nennt er unter den Vorgängern Machiavellis auch G. Pontano nicht, obwohl dieser mit seinem Begriffe der „prudentia" machiavellistische Gedanken vorwegnimmt. Im Hinblick auf das Verhältnis der Zeitgenossen zu Machiavelli vermißt man ein Eingehen auf Guicciardinis *Considerazioni intorno ai discorsi del Machiavelli*, eins der wichtigsten Dokumente der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Machiavelli.

Bei der Behandlung der eigentümlichen Form von Machiavellis Nachleben im Machiavellismus tritt die mangelnde gedankliche Durchdringung besonders störend in Erscheinung. Auf weite Strecken wird die Darstellung zu einer bloßen Aneinanderreihung von Fakten, Daten und bibliographischen Notizen. Selbst eine in der Geschichte des Machiavellismus so zentrale Gestalt

wie Montesquieu wird nicht in den hier wesentlichen Bezügen erfaßt. Obwohl der Verf. auf die entsprechende Darstellung in F. Meineckes „Entstehung des Historismus" hinweist, hat er sie doch nicht zu nutzen verstanden. Er unterschätzt das, was beiden Denkern gemeinsam ist, und verkennt, daß Montesquieu zwar den Einklang von Politik und Moral als höchstes Ideal ansah, trotzdem aber bei ihm ein ungelöster Konflikt zwischen seinem politischen Realismus und seiner humanitären Gesinnung bestehen blieb. Je mehr mit der Annäherung an die Gegenwart die zu bewältigende Machiavelli-Literatur anschwillt, desto dürftiger werden die Bemerkungen zu den einzelnen Autoren. Von den drei Seiten, die „Machiavelli im 20. Jahrhundert" gewidmet werden, entfallen auf F. Meineckes „Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte" ganze sechs Zeilen. L. Russo, dessen Studien über Machiavelli zu den bedeutendsten italienischen Beiträgen zur gegenwärtigen Machiavelli-Forschung gehören, wird hier überhaupt nicht und anderswo nur beiläufig erwähnt.

Im Schlußkapitel „Machiavelli ist unser Zeitgenosse" wird dann dargetan, wie sich unsere Zeit mit Machiavelli und Machiavellismus „vollgesaugt" hat: Nationalismus und Sozialismus können ihre Rechtfertigung in Machiavellis Lehren finden; im totalen Krieg, in der Anwendung der Gewalt als einzigem Instrument der Politik, in den diktatorischen Herrschaftsformen unseres Jahrhunderts — überall sieht der Verf. den Machiavellismus in praxi. Daher wird, seiner Meinung nach, auch nur derjenige die politische Situation der Gegenwart richtig verstehen und dementsprechend handeln können, der sich auf Machiavelli besinnt. Was der Verf. hier als Machiavellismus bezeichnet, deckt sich weitgehend mit dem Phänomen des Politischen schlechthin. Daß das Studium Machiavellis zur Erhellung dieses Phänomens beitragen kann, dürfte auch vor dem Erscheinen von Prezzolinis Buch niemand bezweifelt haben. Ob freilich dieses Buch dazu beiträgt, das Studium Machiavellis ernstlich zu fördern, mag dahingestellt bleiben. Wer Prezzolini in seinen früheren Büchern und Essays als geistvollen und eigenwilligen Autor geschätzt hat, wird von diesem neuesten Werk enttäuscht sein. So verdienstvoll das Bemühen um eine allgemein verständliche Darstellung an sich ist, gibt es dafür gewisse Grenzen, die durch den zu behandelnden Gegenstand bestimmt werden. Die Aufgabe, die sich Prezzolini gestellt hat, nämlich Machiavellis politische Ideen zu analysieren und dann die Auseinandersetzung mit diesen Ideen durch die gesamte europäische Geistesgeschichte zu verfolgen, läßt sich in einem „libro di volgarizzamento" nicht befriedigend lösen.

Kiel August Buck

Gerhard Heilfurth, Das Bergmannslied. Wesen, Leben, Funktion. Ein Beitrag zur Erhellung von Bestand und Wandlung der sozial-kulturellen Elemente im Aufbau der industriellen Gesellschaft. Kassel und Basel 1954, Bärenreiter-Verlag. VIII, 790 S., 32 Tafeln.

Kein anderer Forscher hätte solch glänzende Voraussetzungen dafür mit sich gebracht, uns mit einem grundlegenden und allumfassenden Werke über das deutsche Bergmannslied zu beschenken, wie Gerhard Heilfurth. Als Sproß einer erzgebirgischen Bergmannsfamilie ist er von frühester Jugend an in der Welt des Bergmanns heimisch geworden; er vermochte dadurch ein Verständnis für alle Fragen, die um diesen Berufsstand kreisen, in einer Tiefe zu erwerben, wie es keinem Außenstehenden möglich gewesen wäre. Heilfurth nahm dann ferner als Student der Germanistik die Gelegenheit wahr, sich wissenschaftlich speziell mit dem Volkslied und seinen Problemen zu beschäftigen; die hiebei erworbenen Kenntnisse konnte er als Mitarbeiter am

Deutschen Volksliedarchiv und Deutschen Volksliedwerk, späterhin auch als Leiter des Sächsischen Volksliedarchivs noch mehren und vertiefen.

Umfassende Darstellungen bestimmter Volksliedgattungen sind bis jetzt, trotz aller Regsamkeit auf dem Gebiet der Volksliedforschung in erstaunlich geringer Anzahl vorgelegt worden[1]; Heilfurths Veröffentlichung ist ein bedeutsamer Beitrag zum Ausbau dieses Forschungszweiges, der uns heute als besonders dringliche Aufgabe gestellt ist[2]. Bei der Gattung „Bergmannslied" liegen Verhältnisse eigener Art vor. Zwei ältere Veröffentlichungen: die in mehreren und vermehrten Auflagen erschienenen „Bergreihen" (1531—1574)[3] und das „Bergliederbüchlein" von etwa 1700[4], vermitteln uns einen guten Einblick in das Sangesgut der Bergleute in früheren Jahrhunderten, zeigen uns aber zugleich, wie dieses keineswegs auf bergmännische Themen beschränkt war, sondern in hohem Maße auch Volkslieder anderer Thematik umfaßte. Die beiden Sammlungen lassen ferner erkennen, daß dieses Sangesgut neben echt Volksliedhaftem erstaunlich viel Dichtung aus der individuellen Sphäre barg, mehr, als dies bei anderen Gattungen der Fall zu sein pflegt. Und diese Schicht wurde ständig vermehrt durch zweckbestimmte Dichtung begabter Bergleute, wie auch solcher von Pastoren und Kantoren. Heilfurth bot sich daher die Gelegenheit, ausführlich die Beziehungen zwischen der grundschichtigen und der individuellen Leistung im Bereich des Bergmannsliedes darzustellen, sowie auch durch Charakterisierung der einzelnen aus der Anonymität heraustretenden Dichter und ihrer Bedeutung einen gewichtigen Beitrag zur Literaturgeschichte aus soziologischer Schau zu bieten.

Die Ergebnisse einer mühevollen Aufstöberung und Jahre beanspruchenden Durcharbeitung einer Unzahl handschriftlicher und gedruckter Quellenwerke sowie die Heranziehung einschlägigen Materials des Deutschen Volksliedarchivs[5] bilden die tragfeste Grundlage für die Ausführungen des Buches, dessen abschließender Teil eine Auswahl charakteristischer Bergmannslieder, soweit möglich auch unter Beigabe der Melodien, in alphabetischer Anordnung bringt. Dazu treten: Bergmannsmärsche und -tänze, sowie ein Gesamtverzeichnis der Lieder und ihres Vorkommens, ein Sachgruppen-, Autoren- und Literaturverzeichnis.

Diese Abdrucke und Aufstellungen sind nun allerdings in keiner Weise Selbstzweck. Es geht dem Autor keineswegs nur um die Lieder als solche, sondern weit darüber hinaus um die Frage bergmännischer Lebensführung und Lebensschau. Und so schenkt uns sein Werk denn auch einen Überblick über die soziale Stellung des Bergmanns im Laufe der Zeiten und über die hier schon früh ausgebildete gewerkschaftliche Organisation mit eigenem Lebensstil, der nicht nur der Arbeit, sondern auch der Häuslichkeit ein eigenes Gepräge verleiht. Dazu kommen die modernen Vorgänge der Industrialisierung, Betriebsrationalisierung und schließlich weitgehender Unterwanderung des Bergmannstums durch berufsfremde Elemente. Der neuzeitliche Gang der Entwicklung drängt dann auch Fragen von hervorragender sozialpolitischer Bedeutung auf: wie können die in jahrhundertelanger Tradition geschaffenen und gefestigten wertvollen Kräfte für den Nachwuchs im Bergbau erhalten und dieser, statt in Vermassung und seelischer Verödung zu versinken, nach wie vor zu einer kraftspendenden Berufsethik erzogen werden. Ein Einblick in die genannten tragenden Kräfte sollte vor allem durch die eingehende Erforschung des Berg-

[1] Zu nennen wären in dieser Hinsicht etwa die Arbeiten von Jos. Schopp über das Arbeitslied (1933), von Wilh. Schuhmacher über das Soldatenlied des ersten Weltkrieges (1928) und von Wilh. Jürgensen über die Martinslieder (1910).

[2] In Vorbereitung befindet sich als weitere Gattungsgeschichte die des Kiltliedes durch Gisela Rösch.

[3] Neudruck durch John Meier 1892. Eine Neuauflage unter Heranziehung auch der vermehrten Auflagen wird von Heilfurth vorbereitet.

[4] Ausgabe unter Mitarbeit von G. Heilfurth durch Eliz. Mincoff-Marriage in BLV 285 (1936).

[5] Schuld daran, daß die Belege aus dem DVA nicht lückenlos gegeben wurden, trägt wohl die Vernichtung des Erstmanuskriptes.

mannsliedes und seiner Aussagen gewonnen werden; ist doch das Lied ein Spiegel der Seele. Heilfurth geht denn auch diese Durchforschung in den vorangestellten, sorgfältig ausgearbeiteten Kapiteln seines Buches von den verschiedensten Blickrichtungen her an.

Dieses ruht durchweg auf erreichbarem Quellenmaterial. Sein Verfasser ist damit der Gefahr entgangen, welche eine Behandlung von Zeiträumen — und diese reichen ja weit bis in die Vorgeschichte zurück — heraufbeschworen hätte, für die nur ungenügendes Quellenmaterial zur Verfügung steht. Aus der Quellenlage ergab sich auch, daß der erzgebirgische Raum stark in den Vordergrund tritt gegenüber anderen deutschen Gegenden, in denen Bergbau getrieben wird.

Jahrelange ehrliche und trotz aller vernichtenden Schicksalsschläge unverdrossene Arbeit, geleistet von einer gereiften, weitblickenden und verantwortungsbewußten Persönlichkeit haben ein Werk entstehen lassen, das in seiner Art als ein Markstein auf dem Gebiet volkskundlicher Forschung bezeichnet werden darf. Obgleich durchaus in sich geschlossen, möchte es von seinem Autor nur als Teilstück einer allumfassenden deutschen Bergmannskunde gewertet sein. Unser Wunsch wäre es, daß Heilfurth die Ausarbeitung einer solchen in absehbarer Zeit gelänge, trotz anderweitiger starker beruflicher Beanspruchung und trotz des leidigen Umstandes, daß die geplante Errichtung eines „Soziologischen Bergbauarchivs", das die Vorarbeiten für die in Aussicht genommene Ausweitung leisten müßte, zur Zeit nicht durchführbar ist. Möge aber schon der vorliegende, nur mit dem Lied sich befassende Teilband nicht nur von Volkskundlern und Literarhistorikern studiert werden, sondern vor allem auch von Wirtschaftsführern und Politikern, in deren Hände die schwere Aufgabe der Formung und Wahrung unseres Staatswesens gelegt ist.

Freiburg i. Br. Erich Seemann

Redaktionelle Erklärung.

Mit diesem Heft beschließe ich meine Tätigkeit als Herausgeber des Euphorion. Der Stand meiner Gesundheit zwingt mich, die verbleibenden Kräfte auf die Erfüllung der unentwegt gesteigerten Aufgaben des akademischen Amtes mit all seinen Annexen und, soweit wie irgend möglich, auch auf die Förderung einiger eigener, lange zurückgedrängter Forschungspläne zu wenden. Es widerstrebt mir, Worte darüber zu machen, ob mir der Abschied von einem Unternehmen, dem in den Jahren nach dem Kriege ein großer Teil meines wissenschaftlichen Bemühens, meines Hoffens und nicht zuletzt meiner Liebe gegolten hat, leicht oder schwer fällt. Ich danke von ganzem Herzen den Mitarbeitern, die mir diese Jahre hindurch geholfen und die es mir ermöglicht haben, den Zielen näherzukommen, um die es mir bei der Neubegründung der Zeitschrift ging. Und nicht nur den Autoren schulde ich solchen Dank; er gehört auch dem Verlag und der Druckerei, meiner treuen Redaktionshelferin und schließlich der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Eine besondere Freude bedeutet es mir, die künftige Entwicklung des Euphorion in den bewährtesten Händen zu wissen. Herr Professor Dr. Richard Alewyn (Berlin-Dahlem, Boltzmannstraße 3) hat sich freundlich bereit gefunden, meine Nachfolge anzutreten. Indem ich ihn als neuen Herausgeber vorstelle, erübrigt sich schon die Bitte an die Fachgenossen, ihm das Vertrauen zu übertragen, das mir bisher in beglückendem, unvergeßlichem Maße geschenkt worden ist.

Hamburg, im September 1956

Hans Pyritz

Minnesang und Spruchdichtung?

Über die Arten der hochmittelalterlichen deutschen Lyrik.

Von

Hugo Moser (Saarbrücken).

Hermann Schneider,
dem verehrten Lehrer,
zum 70. Geburtstag.

Man pflegt die deutsche Lyrik des hohen Mittelalters, also der Zeit von etwa 1170 bis 1250, herkömmlicherweise zu gliedern in Minnesang und Spruchdichtung, wobei man die Kreuzzugslyrik zumeist mit dem Minnesang zusammennimmt[1]. Beides sind gängige Termini und Begriffe der Literaturgeschichtschreibung, die mindestens seit dem letzten Jahrhundert im allgemeinen Gebrauch sind — wie es scheinen könnte, in einem bewährten Gebrauch. Und doch zeigt es sich bei näherem Zusehen, daß beide der Aufgabe des Begriffs, zusammengehörige Einzelerscheinungen zu einer höheren Einheit zusammenzufassen und damit einen Denkvorgang zu raffen, nicht voll gewachsen sind, der erste nicht und der zweite noch weniger. Eine Überprüfung überkommener literarhistorischer Bezeichnungen und Begriffe, die durch eine längere Benutzung einen fast unangreifbaren Charakter angenommen haben, ist von Zeit zu Zeit notwendig und scheint eine Aufgabe gerade unserer Tage zu sein, ob es sich nun handelt um die Größen Heldensage — Heldenlied — Heldenepos, Spielmannsdichtung, Kunst- und Volksdichtung[2] oder Minnesang und Spruchdichtung.

1. „Minnesang".

Die Bezeichnung Minnesang stammt ja aus der höfischen Lyrik des Hochmittelalters. Die Schweizer Bodmer und Breitinger und vor allem Tieck haben sie in der Literaturgeschichtschreibung eingebürgert[3]. Dabei wurde zunächst Minnedichtung, gleichgültig, ob man sie als Volkspoesie oder als adelige Standesdichtung betrachtete, im allgemeinen mit Liebesdichtung gleichgesetzt, als Ausdruck wirklichen Erlebens erotischer Art aufgefaßt, wenngleich etwa schon Bodmer und Breitinger in ihr eine Mischung von erotischer und platonischer

[1] So z.B. G. Ehrismann in seiner Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters II, 2, 2. Hälfte, S. 228ff., und neuerdings auch H. de Boor, Die höfische Literatur (1170—1250), 1953, z.B. S. 215f., und R. Kienast, Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters, in: Deutsche Philologie im Aufriß II, 1954, S. 825ff.

[2] Vgl. Verf., Volks- und Kunstdichtung in der Auffassung der Romantiker, in: Rhein. Jahrb. f. Volkskunde 1953 (1954), S. 69ff.

[3] Vgl. Bodmer und Breitinger, Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte, 1758/59; L. Tieck, Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter, 1803.

Liebe fanden, wobei die letztere überwiege[4]. Eine begriffliche Unterscheidung von Minne und Liebe erfolgte erst später. Man löste die Minnelyrik des hohen Mittelalters vom persönlichen Erleben und sah in ihr zunächst eine gesellschaftliche Verpflichtung und ein gesellschaftliches Spiel. Dann aber, besonders in unserem Jahrhundert, stieß man zu einer notwendigen Vertiefung des hochmittelalterlichen Minnebegriffs vor: Minnedienst und Minnesang erschienen jetzt als Ausdruck eines neuen Verhältnisses zwischen Mann und Frau; Minne bedeutete sittliche Erhöhung, Steigerung des Wertes der Minnenden innerhalb der höfischen Gesellschaft. Neuerdings betont Wolfgang Mohr wieder stärker das erotische Element in der Minnelyrik. Gerade in dem, worin man einen Wesenszug des Minnesangs erblickte, in der ständigen polaren Spannung und in der Unerfülltheit, sieht er das Gemeinsame mit der Liebesdichtung[5]. Das ist zweifellos richtig, und es ist gut, daß wieder einmal der Zusammenhang zwischen Minnesang und Liebeslyrik nachdrücklich betont wird, aber Mohr verwischt, wie ich glaube, die Grenzen zu sehr. Minnelyrik im Sinne des romanischen Frauendienstes ist eine so eigene Ausprägung der Liebesdichtung, daß eine Scheidung zwischen beiden nötig erscheint, und zwar auch in terminologischer Beziehung. Dabei kann es sich hier nur um Andeutungen handeln.

Bei den höfischen Dichtern sind bekanntlich die Grenzen von *liebe* (ursprünglich das Angenehme; ahd. *liubî* = Freude) und *minne* (ursprünglich = Erinnerung, dann liebendes Gedenken) fließend, wenngleich sich für ersteres auch die Bedeutung „Freude" noch durchaus erhalten hat (z.B. bei Hartmann 215,34 in *liep*) und es nicht selten, und zwar zum Teil wohl bewußt, ambivalent gebraucht wird. (Allerdings beginnt sich bei Walther eine Unterscheidung zwischen *liebe* und zumal *rëhter liebe* — 14,1 —, *herzeliebe* — 92,32 — als echter Neigung des Herzens und der *minne* im Sinne des Frauendienstes herauszubilden; später, so schon im großen *Wolfdietrich*, bekommt *minne* ja dann einen ausgesprochen sexuellen Sinn[6].) Für die Lyrik selbst begegnet in der Frühzeit das Wort *trûtliet* (bei Heinrich von Melk, *Erinnerung*, 612), und bei Neidhart (62, 33; 96, 14) steht auch wieder das ältere *wineliet* bzw. *wineliedel* (ahd. *winileod*); beide meinen nicht den hohen Minnesang und weisen auf eigentliche Liebeslyrik hin, letzteres wohl mit einem derben Nebensinn, der bei der in geistlichem Zusammenhang (*Bamberger Beichte*) auftretenden Bezeichnung *huorliet* noch deutlicher wird (genauere Bedeutungsschattierungen mögen hier unbeachtet bleiben). Die Ausdrücke der hochhöfischen Zeit sind *minnesanc* (etwa bei Walther 66, 31), *minn(e)-*

[4] Vgl. R. Sokolowsky, Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker, 1906, S. 13.

[5] Vgl. W. Mohr, Minnesang als Gesellschaftskunst, in: Der Deutschunterricht, 1954, H. 5, S. 83ff.

[6] Vgl. dazu etwa Th. Frings, Grundlegung einer Geschichte der deutschen Sprache, ²1950, S. 54f.; H. Wallrabe, Bedeutungsgeschichte der Worte *liebe* . . ., Diss. Leipzig 1925; Fr. Maurer, Leid (Bibl. Germanica 1), 1951, bes. S. 98ff., 205ff.; P. Schmid, Die Entwicklung der Begriffe *minne* und *liebe* im deutschen Minnesang bis Walther, in: Z. f. dt. Phil. 66, 1941, S. 137ff.; K. Halbach, Minnesang und klassische staufische Lyrik, in: Z. f. dt. Bildung 1931, S. 534ff.

liet (so bei Neidhart 85, 31 oder in einer lateinischen Predigt aus der zweiten Hälfte des 13. Jhs.[7]), während die Dichter als *minnesinger* bezeichnet werden (Hartmann von Aue, MF 218, 21). Diese Benennungen machen grundsätzlich keinen Unterschied zwischen Liebes- und Minnedichtung. Daneben findet sich für eine auf eine besondere Situation bezogene lyrische Art die Bezeichnung *tag(e)liet* (bei Walther 89, 35, in einer Reinmar dem Fiedler zugeschriebenen Strophe[8] der Liederhandschrift A und in der eben erwähnten Predigt).

Versagt uns also der Sprachgebrauch der Dichter eine genaue Antwort auf unsere Frage, so müssen doch zwei bekannte, entscheidende Merkmale der Minne im besonderen Sinne des Frauendienstes und der Minnelyrik festgehalten werden, die einen Wesensunterschied gegenüber der Liebe der Geschlechter und der Liebesdichtung im allgemeinen bedingen. Ihr Gegenstand ist nie das Mädchen, sondern die verheiratete Frau (eine sozial höher stehende oder eine gleichgestellte) — daß die Minnelieder sich später zugleich auf die Frau als solche richten, ändert an dieser Tatsache nichts. Das unverheiratete Mädchen hat in der höfischen Gesellschaft keinen eigentlichen Platz, und gerade die Frau, die ihre Anlagen schon zur Entfaltung gebracht hat, kann dem höfischen Mann die sittliche Erhöhung bringen, die er erstrebt. Ziel der Minne im engeren Sinne aber ist nie die Ehe. Im höfischen wie im Heldenepos ist dies im allgemeinen ja anders: hier ist der Gegenstand der „Minne" ein Mädchen oder eine verwitwete Frau, das Ziel ist die Ehe, und der Dienst geschieht durch die Tat, durch *âventiure*, Turnier, Kriegsfahrt, nicht durch Gesang (der *Tristan*-Roman nimmt eine Sonderstellung ein).

Ziehen wir die terminologischen Folgerungen. Anders als das Hochmittelalter, das zwischen „Liebe" und „Minne" und ihrem liedhaften Ausdruck sprachlich nicht scharf schied, sollten wir beide auseinanderhalten. Die Bezeichnungen Minne und Minnesang sollten den oben gekennzeichneten, aus den besonderen ständischen und geistigen Voraussetzungen der hochmittelalterlichen Welt hervorgegangenen Erscheinungen vorbehalten bleiben. Wo ihre Wesensmerkmale nicht zutreffen, spreche man besser von Liebe und Liebesdichtung. Das gilt für die Epik, aber auch für einen Teil des sog. Minnesangs. Vor und neben der Minnelyrik im engeren Sinn steht eigentliche Liebeslyrik, wobei hier der schwierigen Frage nicht weiter nachgegangen sei, inwieweit diese subjektiv-erlebnishaft und inwieweit sie objektiv-stellvertretend aufzufassen ist; gesellschaftlichen Charakter hatte sie wie alle frühe Dichtung[9]. Es sind die frühhöfischen Lieder Namenloser (vor allem die schönen, unter dem Namen Dietmars von Eist überlieferten Frauenstrophen), die des Kürenbergers und die des Burggrafen von Regensburg. Aber auch die Lieder einer oberdeutschen

[7] Vgl. E. Schönbach in: Beitr. 34, 1890, S. 213ff.; 46, 1902, S. 93.

[8] Vgl. W. Wilmanns, Walther von der Vogelweide 2, 1924, S. 428f.

[9] Vgl. dazu Hugo Kuhn, Soziale Realität u. dichterische Fiktion am Beispiel der höfischen Ritterdichtung Deutschlands, in: Soziologie und Leben, hg. v. C. Brinkmann, 1952, S. 205ff.

Übergangsgruppe sind dazu zu rechnen, die zum Minnesang hinüberführen: Dietmars, Meinlohs von Söflingen und Kaiser Heinrichs, des Rietenburgers, Hartwigs von Rute und Heinrichs von Rugge. Auch den Lyriker Heinrich von Veldeke würde ich im wesentlichen als eine Übergangsgestalt auffassen.

Mit der rheinischen Gruppe (Friedrich von Hausen, Bernger von Horheim und Bligger von Steinach) und mit der oberdeutschen Gruppe (Rudolf von Fenis, Ulrich von Gutenburg, Hartmann von Aue, Albrecht von Johannsdorf, Engelhart von Adelnburg) setzt sich das Vorbild der romanischen Minnelyrik in Deutschland durch. (Dies geschieht also nicht plötzlich und nicht in Form einer scharfen Zäsur, wie es Friedrich Heer neuerdings wieder will[10], sondern in einem allmählichen Übergang, worüber noch manches zu sagen wäre.) Wieweit persönliches Erleben erotischer Art auch hinter den Minneliedern romanischer Prägung steht, ist eine äußerst schwierige Frage; sie werden nicht selten Liebeslieder im Gewande des Minnesangs sein. Hier stoßen wir wieder auf die Grenzen, die unserem Zugang zur Wirklichkeit der hochmittelalterlichen Dichtung gesteckt sind[11]. Aber es geht auch neben dem Minnesang romanischer Art weiterhin ausgesprochene Liebeslyrik einher. Dies ist nicht nur bei Neidhart und seiner Schule der Fall, sondern auch bei eigentlichen Minnedichtern. Hartmann spricht zwar nur davon, daß er sich besser die Zeit *mit armen wîben* vertreiben könne (216,39f.), aber Walther schuf neben seiner hohen Minnelyrik die sog. „Lieder der niederen Minne", die einfachen Mädchen gelten; wir heißen sie besser schlicht Liebeslieder.

So erscheint also die Bezeichnung Minnesang für die hochmittelalterliche Lyrik, die Ausdruck des Verhältnisses von Mann und Frau ist, zu eng. Man spricht besser von Liebesdichtung[12] und scheidet dabei zwischen eigentlicher Liebeslyrik und dem Minnesang der besonderen romanischen Prägung[13]. Dabei reiht sich das *tageliet*, entsprechend seinem an eine bestimmte Situation gebundenen Charakter, in die eigentliche Liebeslyrik ein; so deutlich bei Pseudo-Dietmar, MF 39,18 (*Slâfest du, friedel ziere?*), bei Heinrich von Morungen, MF 143,22 (*Owê, sol aber iemer mê geliuhten . . .*), Walther, Wolfram. (Die Bezeichnung *tagewîse* kann auch das Lied bedeuten, das der Wächter bei Tagesanbruch sang oder blies[14].) An sie kann man auch das zunächst kaum überlieferte *tanzliet* oder die *tanzwîse* (*Swaz hie gât umbe*, MF 30, S. 317) und den *reie* (Reigen) Ulrichs von Lichtenstein anschließen; das bezeugte, aber nicht belegte *brûtliet*, das Hochzeitslied, ist ein Brauchtumslied. Die kunstvolle Form des *leich* aber weist teils in die Minnelyrik (so der Ulrichs von Gutenburg, MF 69,1), teils aber in ganz andere Bereiche, so auch in den der Kreuzzugsdichtung. Mit der eigentlichen Liebes-

[10] Vgl. Fr. Heer, Die Tragödie des Heiligen Reichs, 1952.

[11] Vgl. Verf., Dichtung und Wirklichkeit im Hochmittelalter, in: Wirkendes Wort 5, 1954, S. 79ff.

[12] Vgl. etwa auch den Titel, den H. Brinkmann für seine Ausgabe wählte: Liebesdichtung der deutschen Frühe, 1952.

[13] Darüber in anderem Zusammenhang noch Weiteres.

[14] Vgl. Lexer; W. Wackernagel, Geschichte der deutschen Litteratur, ²1879, I, S. 301 a 35.

lyrik wie mit dem Minnesang verbindet sich häufig die Naturlyrik, die als selbständige Art im Hochmittelalter nicht auftritt, zu einem Teil auch die Kreuzzugslyrik.

Der letzteren muß man bei ihrer eigenartigen Mischung von Zeitlyrik (ihr Anlaß ist ja das die hochmittelalterliche Welt am tiefsten aufrührende Zeitereignis) und anderen lyrischen Arten (s.u.) doch wohl eine Sonderstellung geben[15]. Wir rechnen also mit einer eigenen lyrischen Art der Kreuzzugslyrik (die immer mehr üblich werdende Klammerform Kreuzlyrik, die sich an die bei Reinmar dem Fiedler erscheinende Benennung *kriuzliet*[16] anschließt, kann mißverständlich sein). Sie bietet sich teils in der Form des Lieds, aber auch in der des Leichs (Heinrich von Rugge, MF 96,1) und der Einzelstrophe dar (Friedrichs von Hausen Rügestrophe MF 53, 21 und Hartmanns von Aue Strophe 211,20; unter Umständen gehören auch Heinrich von Rugge 102, 14 und Albrecht von Johannsdorf 86, 25 und 88, 19 hierher, doch haben diese drei Strophen den gleichen Ton wie Minnelieder).

2. „Spruchdichtung".

Aber die inhaltlichen Bereiche der hochmittelalterlichen deutschen Dichtung sind ja nicht nur Liebe und Minne und Kreuzzug. Eben war schon die Rede von der Zeitdichtung, und es gesellen sich dazu Weisheits- (gnomische) Lyrik, Fürstenpreis und Gönnerlob, Schelten und Bitten, religiöse Lyrik und Segensdichtung wie Aussprache persönlicher Erfahrung außerhalb des Bereichs der Liebe. All das pflegt man seit Simrock als „Spruchdichtung" oder „Spruchlyrik" zusammenzufassen und darzustellen. Hier erscheint eine kritische Besinnung noch notwendiger als beim „Minnesang" der literarhistorischen Tradition. Hermann Schneider hat schon vor bald 30 Jahren auf die Mängel der Bezeichnung „Spruch" hingewiesen[17], und neuerdings hat dies besonders nachdrücklich Fr. Maurer getan, der zugleich eine Übersicht über die Entwicklung der Lehrmeinungen gibt[18].

Wir fragen wieder zuerst nach dem Sprachgebrauch der Dichter selbst. Bekanntlich läßt sich aus ihm der herkömmliche Begriff der hochmittelalterlichen „Spruchdichtung" nicht gewinnen. Das scheitert schon daran, daß *spruch* wie *liet* im hochmittelalterlichen Gebrauch einen sehr weiten und komplexen Sinn haben. Meint *liet* jede Strophe und der Plural *diu liet* jedes mehrstrophige Gebilde einschließlich des Epos (*der Nibelunge liet*), so bedeutet *spruch* zunächst das Gesprochene überhaupt, dann im dichterischen Bereich Vers, schöne Rede, aber auch Sentenz und Sprichwort, daneben auch ein kleineres Lied. Darum hat auch jene Waltherstelle 26, 27, von der wohl Simrock ausging, wenig Gewicht: *mîn*

[15] Fr. Maurer dagegen teilt in seiner Neuausgabe der Waltherschen Lyrik dessen Kreuzzugslyrik je nach den Hauptanliegen auf: teils stellt er sie zu den religiösen, teils zu den politischen Liedern (Altdt. Textbibl. 43, Bd. 1, 1955, S. 5).

[16] Vgl. Anm. 8.

[17] Vgl. Reallex. III, 1928/29, S. 287ff.

[18] Fr. Maurer, Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide, 1954.

vorderunge ist ûf in [= Kaiser Otto] *kleiner danne ein bône; / ez sî sô vil, obe er der alten sprüche wære frô.* Simrock bezog die *alten sprüche* auf die staufische politische Dichtung, sie können aber gerade so gut den allgemeineren Sinn von „Liedern" haben oder Sentenzen, Sprichwörter meinen. Ebensowenig beweiskräftig ist die Wicman-Strophe (Pseudo?-) Walthers (18,1): *Hêr Wîcman habt irs êre, / daz ir den meistern rîtern welt / so meisterlîche sprüche?* (Herr Wicman, bringt Euch das Ehre ein, daß Ihr den Meistern so meisterhafte „Sprüche" sieben, d.h. kritisieren, wollt?) Ja, Walther bezeichnet 48, 13 mit *sprüche* Minnelieder: *hie vor, da man so rehte minneclîchen warp* [sich benahm], / *dô wâren mîne sprüche fröiden rîche.* Ebenso ist es bei Pseudo-Morungen MF 146, 36: *Nieman sol daz rechen / obe ich hôhe sprüche hân.* Umgekehrt könnte Walther 84,29 mit *liet* politische Lyrik meinen[19].

Simrocks und das von anderen immer wiederholte Hauptmerkmal der „Spruchdichtung" ist formaler Art: die Einstrophigkeit. Aber es gibt ja auch einstrophige Liebes- und Minnelyrik, vor allem in der frühen Phase bis Meinloh von Söflingen. Andererseits neigt die sog. mhd. Spruchdichtung schon früh dazu, daß sich die Strophen zu mehrstrophigen Gebilden zusammenschließen, wobei hier die Frage, inwieweit diese als Zyklen oder als eigentliche Lieder aufzufassen seien, vorläufig beiseite bleibe; sie kann nur durch Untersuchungen am Einzelfall und oft überhaupt nicht entschieden werden. Grundsätzlich ist mit der Möglichkeit der Mehrstrophigkeit zu rechnen, und sie ist auch in vielen Fällen gesichert und in anderen wahrscheinlich. Es sei hier vor allem an die Strophen Hergers erinnert[20], zum Teil auch an diejenigen des jüngeren Spervogel, an Heinrich von Veldeke MF 60, 29 und 65, 5 (*In den tîden dat di rôsen* und *Men darf den bôsen nîwet vlûken*) sowie an Walthers zweistrophige Totenklage auf Reinmar (82,24 und 83,1) und an seine drei Strophen im Reichston (8,4ff.), deren Zusammengehörigkeit schon von K. Burdach erkannt wurde; daß der letzte der sog. „Reichssprüche" jünger ist, spricht nicht gegen die liedhafte Einheit[21].

In den letzten Jahren hat sich der Angriff gegen den einstrophigen Charakter der sog. Spruchdichtung verstärkt: H. Brück stellt drei Typen von Strophenverbindungen in den Spruchtönen heraus (Mehrstrophigkeit, Form- und Gedankenzyklen) und kommt, unter Berücksichtigung der nachwaltherschen „Spruchdichtung" zu dem Ergebnis, daß sich rund 40% aller Strophen zu Gruppen zusammenschließen und der Spruch daher nur bedingt als einstrophig aufzufassen sei[22]. Noch weiter geht Fr. Maurer, der das Prinzip der Mehr-

[19] Vgl. dazu auch Hertha Gent, Die mhd. politische Lyrik, Diss. Breslau 1938, S. 11.

[20] Vgl. dazu Frings-Grüters-Hauck, Beitr. 65, 1942, S. 229ff. und B. Mergell, Dt. Vj. Schr. 27, 1953, S. 31ff.

[21] Vgl. dazu Fr. Maurer, Dt. Vj. Schr. 23, 1949, S. 274ff. und sein oben zitiertes Buch (Anm. 18), S. 13ff.

[22] H. Brück, Strophenverbindungen in der mhd. Spruchdichtung, Diss. Bonn 1949. Vgl. auch A. Schlageter, Untersuchungen über die liedhaften Zusammenhänge in nachwaltherscher Spruchdichtung, Diss. Freiburg i.Br. 1953.

strophigkeit konsequent in den Spruchtönen Walthers verwirklicht findet und darum von „politischen Liedern" Walthers spricht. Es ist hier nicht der Ort, ausführlicher auf Maurers sehr an- und erregende (hier sei das heute zu oft bemühte Wort gestattet) Arbeit einzugehen. Wesentlich ist, daß sich das Prinzip in gewissen Fällen bewährt, auch wenn man in anderen nicht voll überzeugt wird; im übrigen läßt Maurer, was nicht übersehen werden sollte, selbst die Möglichkeit offen, daß es sich teilweise nur um lose Zyklen handele[22a]. Es wird nach Maurers Buch auf jeden Fall nur schwer mehr möglich sein, Walthers „Sprüche" desselben Tons zeitlich völlig auseinander zu reißen, wie es oft geschehen ist; die Töne gehören zeitlich gewiß enger zusammen.

Es zeigt sich also, daß sich die Einstrophigkeit als Wesensmerkmal für die hochmittelalterliche deutsche „Spruchdichtung" nicht aufrechterhalten läßt. Das überrascht nicht, wenn man bedenkt, daß sich die gnomischen Sprüche schon früh zu Spruchreihen zusammenschließen, wie im germanischen Bereich das angelsächsische und namentlich auch das eddische Beispiel zeigen. Die Strophen befinden sich auf jeden Fall auf dem Weg zum Lied; die Mehrstrophigkeit ist ohne Zweifel wenigstens zum Teil verwirklicht, sei es in der festeren Form des Liedes, sei es in der loseren des Zyklus. Sie zeigen in dieser Hinsicht damit prinzipiell dasselbe Bild wie die Liebes- und Minnedichtung, nur daß bei dieser das mehrstrophige Lied deutlicher entwickelt erscheint. Der Leich tritt im übrigen auch hier auf; so ist der Inhalt von Walthers Leich (3,1) theologische Reflexion, die mit Gebetslyrik verbunden ist.

Als zweites formales Kennzeichen, das die „Spruchdichtung" vom „Minnesang" unterscheidet, wurde zum Teil (nicht von Simrock) ihr gesprochener Charakter angeführt. Daß dies in dieser allgemeinen Form keinesfalls zutrifft, ist längst erkannt. H. Schneider hat zwischen Sprechspruch und Sangspruch unterschieden (letzterem gab er auch die Bezeichnung „lyrischer Spruch", die aber weniger deutlich erscheint); unter ersterem versteht er unkomponierte Sprechverse, unter dem zweiten komponierte Strophen. Die Verbreitung des Sprechspruchs sei durch den Vortrag eines Sprechers, durch mündliche Weitergabe und durch Niederschriften geschehen, die des Sangspruchs dagegen durch fahrende Sänger und durch Niederschriften. Jener sei inhaltlich einfacher und enthalte häufig sprichwörtliche Prägungen, dieser sei inhaltlich reicher und zeige eine größere Themenfülle. Während der Sprechspruch auch formal schlichter sei (viertaktige Reimpaare ohne strophische

[22a] Mir selbst scheint ein Mittelweg erwägenswert. Während sich die Strophen etwa des Reichstons (8,4ff.) oder des Meißnertons (105, 13ff.) als liedhafte Einheiten begreifen lassen, schließen sich innerhalb anderer bestimmte Strophen zu Liedern zusammen, so etwa die Totenklage über Reinmar (82, 24ff.) im Leopoldston, oder die drei durch die Anrede an Otto IV. (*hër keiser*) zusammengebundenen Strophen des Ottentons (11, 30ff.). Daneben aber bestehen Strophen des gleichen Tons, die in loserer Verbindung stehen können oder als Einzelstrophen zu begreifen sind. Es wären also dann hier die Verhältnisse der frühhöfischen Liebeslyrik (Kürenberger u. a.) gewahrt, wo sich einzelne Strophen desselben Tons zusammenschließen, andere aber gehaltlich isoliert sind.

Gliederung), zeige der Sangspruch zunächst einfache metrische Formen, dann aber reicher entwickelte, die sich denen des Minnelieds annähern[23].

Schon Schneider hat jedoch betont, daß eine scharfe Scheidung von Sprech- und Sangspruch nicht möglich sei. Ich möchte noch einen Schritt weiter gehen: die verdienstvolle Scheidung Schneiders ist zwar berechtigt, aber sie ist nicht wesentlicher, sondern vielmehr genetischer, entwicklungsgeschichtlicher Art. Sicher hat Schneider recht, wenn er bei der Verbreitung des Sangspruchs dem fahrenden Sänger eine besondere Rolle zuschreibt. Die Inhalte der beiden Arten von „Sprüchen" sind jedoch im großen und ganzen dieselben. Ja, auch in der Vortragsweise sind sie wohl zunächst nicht zu weit voneinander entfernt: „Sprechen" beim Sprechspruch bedeutet ja keine individuell gestaltete, ausdruckshaft-interpretierende Vortragsweise wie später und heute, sondern wohl ein dem Psalmengesang oder den kirchlichen Lesungen ähnliches Rezitieren, das möglicherweise, ja wahrscheinlich eine Kadenz am Vers- oder Strophenschluß zeigte. Leider besitzen wir dafür keine Überlieferung; diese Vortragsweise ist nur belegt für Lesungen und Psalmen, die aber im kirchlichen Gebrauch lateinische Prosatexte sind, nicht dagegen für die Dichtung[23a]. (Vielleicht darf man an die Melodien heutiger Kinder- und Kinderspiellieder oder an die von Liedern der Volksschauspiele erinnern, die im wesentlichen den Text auf einem Ton rezitieren, am Versschluß aber eine Kadenz, meist eine Terz oder auch eine Quint, aufweisen.) Eine völlige Lösung des lyrischen Wortes vom Gesang erfolgt ja erst zu Beginn der Renaissance, gegen Ende des 13. Jhs. in Italien. Es erscheint möglich, daß sich aus dem „rezitierten Spruch", wie ich ihn nennen möchte, zu dem auch wohl der Zauberspruch als andere Form gehobener und damit vom Sprechton des Alltags abgesetzter Form zu rechnen ist, der eigentliche „Sangspruch" entwickelt hat, wenn nicht beide Formen von jeher nebeneinander bestanden. Daß bei der Entwicklung des „Sangspruchs" dann später die romanisch beeinflußten Formen der Minnelyrik eingewirkt haben, steht natürlich außer Zweifel. Im ganzen aber kommt also der Unterscheidung zwischen rezitiertem und gesungenem „Spruch" keine entscheidende Bedeutung zu. Sie ist überdies auch beim Stand der musikalischen Überlieferung praktisch oft schwer durchzuführen.

Die formalen Merkmale, die als Kennzeichen der sog. Spruchdichtung angeführt werden, die Einstrophigkeit und der (teilweise) gesprochene, besser gesagt, rezitierte Charakter, vermögen also keine eigene lyrische Art zu konstituieren. Aber auch vom Gehalt her ist dies nicht möglich. Man könnte von dem Wortgebrauch der neueren Literatur her geneigt sein, auch die hochmittelalterliche „Spruchdichtung" als objektive Dichtung im Gegensatz zu der subjektiven Liebes- und Naturlyrik aufzufassen. Aber diese Unterscheidung trifft für die hoch-

[23] Vgl. a.a.O. (Anm. 17).

[23a] Für die frühdeutsche Zeit glaubt E. Jammers neuerdings die Neumen der Otfrid-Handschrift P als einen Evangelienton deuten zu können (E. Jammers, Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik, in: Heidelb. Jahrb. I, 1956). Vgl. auch J. M. Müller-Blattau, Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung, in: Dt. Vj. Schr. 3, 1925, S. 536ff.

mittelalterliche Dichtung nicht zu: die Liebeslyrik zeigt hier, besonders in der Form des Minnesangs, weithin einen objektiven Charakter ohne innere Ergriffenheit, während die sog. Spruchdichtung neben objektiven Gestaltungen zum Teil sehr subjektive aufweist, tiefer Erregung und Erschütterung Ausdruck verleihen kann, namentlich etwa bei Walther. Eine Einheit des Inhalts besteht bei ihr höchstens in einem negativen Sinn: sie ist nicht Liebes- und Minnelyrik und nicht Naturlyrik, obwohl auch aus ihr Liebe und Minne nicht ganz verbannt sind; sie findet sich bei ihr in der Form der Reflexion über Liebe und Minne. Sonst aber zeigt sie eine Fülle verschiedener Inhalte. Tatsächlich ist in dem schillernden Begriff der hochmittelalterlichen „Spruchdichtung" eine ganze Reihe lyrischer Arten zusammengeflossen, die bis zu Walthers Zeit kurz umrissen seien.

Die Weisheitslyrik, also die gnomisch-didaktische Lyrik, tritt teils in der „Urform" der einfachen Erfahrungsweisheit auf (so schon in den sog. Zürcher Sprüchen *Swer an dem mœntage gât . . . Tief furt truobe . . .*[24]), teils in der Form philosophischer, theologischer und ethischer Reflexion (ebenfalls schon in dem Zürcher Spruch *Der zi chilchun gât*[25]), die namentlich auch der ritterlichen Standesethik und im besonderen der Minne, aber auch staatspolitischen Fragen, gilt[26]. Die Hauptvertreter vor und um Walther sind Herger, der jüngere Spervogel und Freidank; auch von manchen Liebes- und Minnelyrikern besitzen wir vereinzelte Denkmäler.

Die Preisdichtung auf den lebenden Herrn oder Gönner setzt mit Herger ein (MF 26,6). Beispiele finden sich auch bei Spervogel (Preis des Wirts 22,17), Reinmar (Preis der Frau MF 165,28), bei Walther.

Die Totenklage als ihre Entsprechung, die dem Preis des toten Herrn oder Gönners, auch des toten Kunstgenossen gilt, ist ebenfalls zuerst bei Herger vertreten (MF 25,20.27.34), dann bei Reinmar (167,3) und bei Pseudo-Hartmann (217,14) sowie bei Walther (Klage auf Reinmar 82,24 und 83,1).

Die Rügedichtung als das Gegenstück zur Lyrik preisender Art findet sich vielleicht schon bei Herger (30,6), vor allem aber bei Walther. Mit ihr berührt sich eng die Spottlyrik (Walther).

Die Zeitdichtung, zu der oft von der Rügedichtung nur ein Schritt ist, richtet sich auf aktuelle, namentlich politische Zeitereignisse. Sie ist in deutscher Sprache besonders bei und seit Walther verwirklicht, aber nicht erst bei ihm: schon in den Strophen *Al diu welt mit grimme stêt*[27] und *Übermuot diu alte*[28] wird man Beispiele dafür erblicken dürfen, auch Spervogel 20,25 könnte hierher gehören.

[24] Müllenhoff-Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII—XII Jh., ³1892, II, S. 195.

[25] Ebd.

[26] Ittenbachs „Minnesprüche"; vgl. Ittenbach, Der frühe deutsche Minnesang, 1939, S. 10 u.ö.

[27] Müllenhoff-Scherer, a.a.O. (Anm. 24).

[28] MF 30, S. 365.

Die Gebetslyrik hat wie das Gebet überhaupt schon bei Herger preisenden und bittenden Charakter (MF 30,27; 29,6) und hat in den Reisesegen auch die alte Segensdichtung in sich aufgenommen (so auch bei Walther; wir trennen die Gebetslyrik also von der theologischen Reflexionslyrik, mit der man sie oft als religiöse Lyrik zusammenfaßt).

Die Scherzlyrik ist sehr spärlich vertreten, besonders in der Form des Lügenlieds, das die verkehrte Welt schildert (vgl. die Strophe von Pseudo-Reinmar *Blate unde krône wellent muotwillic sîn* MF 30, S. 284); sie entfaltet sich bezeichnenderweise erst später in stärkerem Maße (Reinmar von Zweter 159. 160, Der Marner XIV, 12).

Die Heischelyrik (Bettellyrik) begegnet schon bei Herger (hier in indirekter Form, so 25,34; 27,6), bei Spervogel (22,33), stark ausgeprägt bei Walther.

Persönliche Erfahrungslyrik gibt es auch außerhalb des erotischen und der anderen lyrischen Bezirke, so schon bei Herger (25,13; 26,20; auch 26,34; 27,6), besonders aber bei Walther. Sie ist häufig mit der Heischelyrik verbunden.

Die hochmittelalterliche „Spruchdichtung" ist somit eine ungleich umfassendere Erscheinung als das, was man in der neueren Literatur darunter versteht. Dort bezeichnet man ja damit eine lyrische Art, die in der Form einer Sentenz oder eines einstrophigen Gedichts Wissen zum Ausdruck bringt, das durch Erfahrung oder Reflexion gewonnen wurde. Die moderne Begriffsbestimmung der lyrischen Art Spruch gilt also nur für die hochmittelalterliche Weisheitslyrik, und auch für diese nur, insoweit sie einstrophig ist, bzw. sich in Spruchreihen darstellt.

Es erscheint also notwendig, die hochmittelalterliche „Spruchdichtung" in dem herkömmlichen Sinn, die sich weder formal noch inhaltlich zusammenfügt, in die Einzelarten aufzulösen, aus denen sie bei kritischer Betrachtung besteht. Dabei ist eine willkommene, ja sogar sehr wesentliche Stütze, daß mit den meisten von ihnen auch das Mittelalter rechnete, da für sie mhd. Ausdrücke zur Verfügung stehen. Sie finden sich vor allem in der schon beim Abschnitt „Minnesang" erwähnten, Reinmar dem Fiedler zugeschriebenen Strophe und in der ebenfalls schon angeführten lateinischen Predigt aus der zweiten Hälfte des 13. Jhs.[29]. Die in der Strophe Reinmars des Fiedlers genannten hierher gehörigen Bezeichnungen sind: *klageliet*, *hügeliet* (Freudenlied), *lügeliet*, *twingliet* (das zur Freigebigkeit nötigt; Heischelied), *schimpfliet* (Spottlied), *lobeliet*, *rüegliet*. Aus der lateinischen Predigt entnehmen wir die Ausdrücke *lobliet*, *chlagliet*, *scheltliet*, *vreudenliet* (*canticum laudancium*, *lamentancium*, *vituperancium*, *jubilancium*). Der Preislyrik entspricht also das *lob(e)liet*, der Totenklage das *klag(e)liet*, der Rügedichtung das *rüegliet*, der Spottlyrik das *schimpfliet*, der Heischelyrik das *twingliet*, während das *lügeliet* zur Scherzlyrik gehört. Die

[29] Vgl. G. Ehrismann (Anm. 1), S. 201; Wilmanns (Anm. 8); Wackernagel (Anm. 14), S. 301 und Anm. 33f.; Schönbach (Anm. 7).

Zeitdichtung fällt gewiß unter den Begriff des *rüegliet* und auch *schimpfliet*, sie ist ja meist Zeitkritik. Die Ansätze zur persönlichen Erfahrungslyrik gehören zum Teil zum *twingliet*, da sie ja meist in engem Zusammenhang mit der Bitte um *milte* auftreten; einen eigenen Namen dafür gibt es nicht. Hinter dem *vreudenliet*, das wohl mit dem *hügeliet* und vielleicht auch mit dem *mandaliet* (zu mhd. *menden* sich freuen) der *Carmina Burana* (Hilka-Schumann Nr. 180) gleichzusetzen ist, vermutet Schönbach einen Gesang bei Hochzeiten und anderen festlichen Gelegenheiten; davon ist uns aber in der höfischen Dichtung nichts überliefert. Keine eigenen mhd. Bezeichnungen ergeben sich für die Arten der Weisheitslyrik und für die Gebetslyrik; hier stehen uns nur die allgemeineren Benennungen *lêre*, *bîspël* bzw. *bët(e)*, *gebët(e)* zur Verfügung.

3. Zu einer neuen Gliederung der hochmittelalterlichen Lyrik.

Zu der Liebeslyrik, in der wir eigentliche Liebesdichtung und Minnesang im engeren Sinn gefunden haben, und zu der Kreuzzugslyrik kommen also eine ganze Anzahl Arten der hochmittelalterlichen deutschen Lyrik, die seit der Mitte des letzten Jahrhunderts als „Spruchdichtung" zusammengefaßt zu werden pflegen. Sie treten insgesamt an die Stelle der üblichen, unbefriedigenden Gliederung „Minnesang — Spruchdichtung". Es ist nun die Frage, ob sich bestimmte unter ihnen zu innerlich verbundenen Gruppen zusammenschließen lassen.

Vom Inhalt her ergibt sich sofort die große Gruppe Liebeslyrik mit den Sonderarten der Liebesdichtung im eigentlichen Verstand und dem Minnesang. (Mit ihr berührt sich inhaltlich die Reflexion über Liebe und besonders Minne, die sich mit dem Wesen von Liebe — Minne und dem Verhalten dazu beschäftigt; wir belassen ihr jedoch ihren Ort bei der Weisheitslyrik). Preisdichtung, Totenklage, Rüge-, Spott- und Zeitdichtung schließen sich als wertende Arten enger zusammen, und ebenso gehören Heischedichtung und persönliche Lyrik als besonders stark subjektiv bestimmt näher zueinander. Die Gebetslyrik zeigt in ihrer preisenden Ausprägung Verwandtschaft zum weltlichen Preislied, in ihrer bittenden zur Heischelyrik, doch erhält sie durch ihren Gegenstand, das Heilige, eine Sonderstellung. Für sich stehen auch die Scherzlyrik und vor allem die umfangreiche Gruppe der Weisheitslyrik sowie die Kreuzzugslyrik, die, wie schon gesagt wurde, eine Mischung verschiedener lyrischen Arten darstellt (der Zeitlyrik, der Weisheits- und Gebetsdichtung, der Liebes- und Minnelyrik, der persönlichen Lyrik, auch der Rügedichtung). So stellt sich eine neue Gliederung der hochmittelalterlichen Lyrik folgendermaßen dar:

I. Liebesdichtung: eigentliche Liebeslyrik und Minnesang
II. Weisheitslyrik: Erfahrungsweisheit; theologische, philosophische und ethische Reflexion

III. Wertende Lyrik: Preisdichtung, Totenklage, Rügelyrik, Spottlyrik, Zeit- (politische) Dichtung
IV. Kreuzzugslyrik
V. Gebetslyrik
VI. Scherzlyrik
VII. Wesentlich subjektiv bestimmte Lyrik: Heische- und persönliche Erfahrungslyrik.

Nicht belegt, nur bezeugt, sind die Arten *wîcliet* (Kampflied), mit dem man in die Schlacht zog, und *sigeliet*, das man nach dem gewonnenen Kampf anstimmte. (Auch das *sageliet*, das epische Erzähllied, an dessen Stelle das groß angelegte Epos getreten ist, ist nur erwähnt[30]; nur gefiedelte oder geblasene Melodien sind dagegen gemeint mit den Bezeichnungen *jageliet* und *ûzreise*, der Weise beim Austritt, die *Parzival* 63,9 *reisenote* genannt wird.)

Der von der Form her gewonnenen Scheidung in Einzelstrophen, Lied und Leich entspricht keine inhaltliche Gruppierung. Einstrophige Formen finden sich wie liedhafte Gebilde in allen Arten, und der Leich wird im Minnesang (Ulrich von Gutenburg 69,1), in der theologischen Weisheitsdichtung (Walther 1,1) wie in der Kreuzzugslyrik gebraucht (Heinrich von Rugge 96,1); die Benennungen *jâmerleich* und *weinleich* (Klageleich) sowie *albleich* (Elbenleich) beziehen sich auf Saitenspiel ohne Gesang[31]. Allerdings hebt sich die Gruppe der Liebesdichtung besonders heraus. Einmal entwickeln sich bei ihr in stärkerem Maße (und vielleicht auch früher?) als bei den übrigen Gruppen mehr oder weniger geschlossene, mehrstrophige liedhafte Gebilde; die anderen lyrischen Arten neigen, zumindest in Deutschland, im ganzen doch mehr als die Liebes- und Minnelyrik zur Kleinform (den Gründen dafür wäre noch nachzugehen). Außerdem aber entfaltet diese unter romanischem Einfluß reichere metrische und musikalische Formen als die übrigen Arten, die sich aber gleichfalls westlicher Einwirkung nicht verschließen. Anders ist es bei den Romanen. Dort zeigen die sog. Sirventes oft den gleichen Ton wie die Kanzonen; allerdings stehen auch dort daneben Einzelstrophen, die *coblas esparsas*. Sie stammen von bekannten Troubadours wie von Anonymi und haben sich nur zum Teil als Reste von Kanzonen erwiesen; Voßler und andere Romanisten halten sie doch wohl mit Recht für eine selbständige dichterische Kleinform[32].

Von der musikalisch-rhythmischen Interpretation aus hat C. Bützler versucht, einen Unterschied zwischen „Minnesang" und „Spruchdichtung" festzustellen. Nach ihm sangen die höfischen Sänger „aller Wahrscheinlichkeit nach die Minne-

[30] Vgl. Ehrismann (Anm. 1) I, S. 25f.
[31] Vgl. Lexer; Wackernagel (Anm. 14) I, S. 304a 9.
[32] A. Jeanroy faßt sie durchweg als Reste von Kanzonen auf, vgl. Jeanroy, La poésie lyrique des troubadours, 1934, II, S. 274f. Vgl. dagegen K. Voßler, Dichtungsformen der Romanen, 1951, S. 110f.

lieder im Tripeltakt, die Sprüche im geraden", und er führt gegen eine romanisch-modale Auffassung der Sprüche vor allem das Prinzip der Füllungsfreiheit an, das für die Sprüche gelte[32a]. Ich kann hier keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Minnelied und „Spruch" erkennen und glaube, daß beide in gleicher rhythmischer Art vorgetragen wurden. Dabei bin ich vom Metrum her geneigt, für die geradtaktigen Töne Zweiertakt anzunehmen und Dreiertakt nur für die daktylischen Töne gelten zu lassen.

Vom Standpunkt der historischen Entwicklung aus ergibt es sich, daß die meisten lyrischen Arten der hochmittelalterlichen Dichtung in einer alten Tradition stehen und auch für die germanische Dichtung belegt, bezeugt oder doch wahrscheinlich zu machen sind: die Liebeslyrik, die Weisheitslyrik, Preislyrik, Totenklage, Rüge- und Spottdichtung und wohl auch die Scherz- und Heischelyrik. Daß bei der Weisheitslyrik das didaktische Element jünger sein dürfte, wird man mit A. Jolles annehmen können. Wenn im übrigen diese Arten hier mit der germanischen Überlieferung in Verbindung gebracht werden, so soll damit nicht unbedingt für alle einer kontinuierlichen Entwicklung bis ins deutsche Hochmittelalter das Wort geredet sein; es muß ja stark die Wirkung des lateinischen (klassisch- und vor allem mittellateinischen), seit dem 12. Jh. auch die des romanischen Vorbilds in Rechnung gestellt werden, die sich nicht bloß auf Einzeleinflüsse zu beschränken brauchte, sondern sich auch, abgesehen von der Liebes- und Weisheitsdichtung, in der Weise äußern konnte, daß ganze lyrische Arten wiederbelebt wurden. Die deutsche Gebetslyrik ist seit dem Frühmittelalter christlich-lateinisch bestimmt. Neu entstehen im Hochmittelalter die Arten des Minnesangs nach romanischem Muster, der Zeit- (politischen) Dichtung, der Kreuzzugslyrik und der persönlichen Lyrik unter mittellateinischem und romanischem Einfluß[33]. Sie rücken also, genetisch gesehen, enger zusammen.

Dagegen ergibt sich von der namentlich auch von H. Brinkmann[34] angewandten Betrachtung nach Erfahrungs- und Reflexionsstil aus keine Sonderung der lyrischen Arten. Sie haben alle teil am Erfahrungsstil, der einer ganz bestimmten Situation zugeordnet ist und von Erfahrungssätzen ausgeht, wie am Gedankenstil, der sich von der Situation löst und sie gedanklich durchdringt. Besonders deutlich wird dies im Bereich der Liebeslyrik und der Weisheitsdichtung. Dabei kann der Erfahrungsstil auch neben dem Gedankenstil bewahrt bleiben (vgl. etwa die Lyrik Heinrichs von Veldeke).

Damit ist das Verhältnis zur Wirklichkeit berührt. Von hier aus ergeben sich für die Arten der hochmittelalterlichen Lyrik gewisse Gruppen. Die hoch-

[32a] Vgl. C. Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, 1940, S. 10f.

[33] Über Herkunft und Entfaltung der lyrischen Arten des Hochmittelalters soll ebenfalls später gehandelt werden.

[34] Vgl. Liebesdichtung (Anm. 12), Einleitung.

mittelalterliche Dichtung lebt (wie die Dichtung, abgesehen vom Realismus und Naturalismus des 19. Jhs., überhaupt) in verschiedenen Wirklichkeitsschichten, die bei ihr eine dem Weltbild des hochmittelalterlichen und insbesondere des höfischen Menschen entsprechende besondere Ausprägung aufweisen. Sie zeigt die Einstellung des naiven wie im Laufe ihrer Entfaltung auch des psychologischen Realismus bei ihrer Gestaltung der wirklichen „Welt" im heutigen Sinne, die sie im Gegensatz zur frühdeutschen und auch zur frühmittelhochdeutschen Dichtung in vollen Zügen in sich aufnimmt. Aber diese sinnlich-reale Wirklichkeit wird ja nicht nur vordergründig erfaßt, sondern auch auf eine dahinter und darüber stehende Wirklichkeit bezogen, die auch als solche Gegenstand der Dichtung ist. Es ist die höfisch gesehene Sphäre des christlichen Gottes und seiner Heiligen, aber auch das Reich der Allgemeinbegriffe und des *summum ens* im Sinne des philosophischen Realismus (den man aber in der Dichtung nicht überall suchen darf). Dazu tritt als ausgesprochen dichterischer Bereich die Welt des Mythus, der Sage und des Märchens, die mindestens zum Teil als Wirklichkeit empfunden wurde und ihrerseits wieder eng mit der sinnlich-realen Wirklichkeit in der historischen Dichtung wie mit dem Bezirk des Allgemeinen und des Heiligen, mit der geistigen Mitte des Mittelalters überhaupt, verknüpft wurde. Christlicher, philosophischer und mythischer Realismus verleihen der Dichtung des hohen Mittelalters jenen im heutigen Wortsinn „unwirklichen", transzendenten, symbolhaltigen Charakter, der sie in höherem Maße als die Dichtung anderer, vor allem späterer Zeiten kennzeichnet. Aber auch ihr ist dabei die Welt der Fiktion nicht fremd, und es ist oft die Frage, ob übernatürliche Gestalten des Volksglaubens, Sagen- und vor allem Märchenmotive als wirklich im Sinne des mythischen Realismus oder als dichterisch-fiktiv aufgefaßt wurden und also in einen Bereich des „poetischen Realismus" (im hochmittelalterlichen Sinn) gehören[35].

Zunächst ist festzuhalten, daß der mythische Realismus aus der höfischen Lyrik überhaupt ferngehalten wird. Er hat, und zwar bezeichnenderweise nur in der Form der Vergangenheit, seinen Platz im Epos; er gehört als gegenwärtige Wirklichkeitsschicht nicht in die Ebene der höfischen Dichtung, obwohl deren Publikum zweifellos in ihrem Denken und Handeln der mythisch-magischen Welt, im besonderen derjenigen der Dämonen und des Zaubers, in hohem Maße verhaftet war. Es ist wohl bezeichnend, daß sich in der Lyrik Vorstellungen solcher Art, und zwar doch wohl im Sinne gegenwärtiger Realität, kaum bloß als dichterische Bilder, nur bei zwei Dichtern so höchst individueller Art wie Heinrich von Morungen und Walther finden, die auf die *elben* bzw. den Poltergeist des *butze* anspielen (MF 216,8; Walther 28,37). Ganz fehlt in der höfischen Lyrik auch der Bezug auf die vergangene sinnlich-reale Wirklichkeit, auf die Welt der Geschichte, wie sie dem Epos eigen ist. Die Welt der Natur aber spielt nur in der Verbindung mit der Liebeslyrik und dem Minnesang eine Rolle.

[35] Vgl. dazu Verf., Dichtung und Wirklichkeit (Anm. 11).

Vor allem in die Schicht der Wirklichkeit im heutigen Wortsinn weisen die persönliche Liebesdichtung, ebenso aber auch primär die subjektiven Arten der Heische- und der persönlichen Erfahrungslyrik. Freilich können auch sie sich von der konkreten Situation lösen und sich in die Bereiche des Transzendenten erheben. In noch höherem Grade gilt dies für die wertenden Arten der Preislyrik, der Totenklage, der Rüge-, Spott- und der Zeitlyrik, die ebenfalls von der sinnlich-realen Wirklichkeit ausgehen; diese hat allerdings hier nicht in erster Linie subjektiven Charakter, sondern liegt primär außerhalb des Dichters, der sie in seinem Kunstwerk abbildet und bewertet. Bei der Kreuzzugslyrik, die sich zunächst hier anzuschließen scheint, tritt insofern ein wesentliches Element hinzu, als sie innig mit dem Minnesang verflochten ist.

Die Scherzlyrik bezieht sich zunächst gleichfalls auf die Welt des Sinnlich-Realen; die Lügendichtung aber ist ein bewußtes Spiel mit dem Übergang vom „Wirklichen" zum „Unwirklichen".

Auch die Weisheits- und ethische Lyrik zeigt als Erfahrungsdichtung zunächst die Haltung eines naiven Realismus, und auch sie vermag von hier aus in die Schichten der Allgemeinbegriffe und der göttlichen Wirklichkeit hineinzureichen. Als Reflexionsdichtung aber gehört sie noch stärker oder ganz in die Sphäre des philosophischen Realismus oder der christlichen Transzendenz. Die Gebetslyrik lebt primär aus der Schicht des transzendenten Realismus christlicher Prägung; als Bittgebet ist sie zugleich noch eng mit der konkreten Wirklichkeit verknüpft, die im Preisgebet ganz zurücktreten kann.

Eine besondere Stellung nimmt der Minnesang ein. Er ist als Typus, modern gesprochen, wirklichkeitsfern. Wohl fehlt bei ihm nicht der Bezug auf eine konkrete Wirklichkeit (der zum Teil sogar in einem subjektiven Erleben bestehen kann) und zeigt er auch deutlich ausgeprägte Züge eines psychologischen Realismus, die nicht übersehen werden dürfen, ja in fortschreitendem Maße eine Neigung zu psychologischer Zergliederung, die sich besonders auch in der Vermischung mit der Minnereflexion äußert. Aber das ist akzidentiell: primär ist er in der Welt der Fiktion beheimatet; dieses fiktive Element ist auch in einen großen Teil der Kreuzzugslyrik eingegangen. Allerdings hat der Minnesang auch stark transzendierenden Charakter in einem philosophischen wie in einem christlichen Sinne (z. B. die *vrouwe* als Symbol der *himelsvrouwe* usw.).

Man sieht: die Transzendenz kann, in abgestufter Form, ein Kennzeichen aller lyrischen Arten sein. Besonders „wirklichkeitsnahe" im modernen Sprachsinn sind die persönliche Liebeslyrik, die Heische- und persönliche Erfahrungslyrik, die wertenden lyrischen Arten und die Weisheitslyrik in der Form der Erfahrungsdichtung, obwohl auch sie alle zur Transzendenz neigen. Primär transzendenten Charakter haben die Reflexionsdichtung und die Gebetslyrik. Für den Minnesang und mit ihm für einen Teil der Kreuzzugslyrik ist dagegen in hohem Maße die Fiktion kennzeichnend, aber auch sie (die Kreuzzugsdichtung

am stärksten) zeigen zugleich die Einstellung des philosophischen Realismus und der christlichen Transzendenz.

Es gilt schließlich, die lyrischen Arten des Hochmittelalters auch noch unter dem Blickpunkt ihrer gesellschaftlichen Funktion zu betrachten. Man pflegt es oft als einen wesentlichen Zug zu bezeichnen, daß die hochmittelalterliche Dichtung gesellschaftsbezogen, und zwar ständisch beschränkt, für die höfische Gesellschaft bestimmt war. Aber richtet sich nicht bis ins 19. Jh., ja im Grunde bis heute, die hohe Dichtung bevorzugt nur an gewisse obere Schichten und Gruppen, die sich allerdings seit 150 Jahren im Zusammenhang mit den sozialen und kulturellen Ausgleichsbewegungen erheblich ausgeweitet haben? Auch fassen wir den Begriff der „höfischen Gesellschaft" längst weiter; nicht daß wir der hochmittelalterlichen Dichtung oder Teilen davon wie manche Romantiker den ständischen Charakter absprechen wollen, aber es gehören für uns neben dem Hoch- und Ministerialadel die höhere Welt- und Ordensgeistlichkeit ebenso dazu, wie zu ihr auch, als Dichter und Sänger, „Bürgerliche" zugelassen waren; und noch im Hochmittelalter selbst, noch vor 1250, wendet sich auch das gehobene Stadtpatriziat den Dichtwerken höfischer Art zu. Dabei ist anzunehmen, daß auch die verschiedenen Gattungen und Arten verschieden rasch außerhalb ihres ursprünglichen Publikums Aufnahme fanden. Innerhalb der Lyrik werden die wertenden Arten, vor allem die Zeitlyrik, am raschesten den Weg über dessen Grenzen hinaus genommen haben, langsamer anfänglich der von den Romanen kommende Minnesang. So kann das Merkmal der höfischen Begrenztheit nur cum grano salis für die hochmittelalterliche Dichtung gelten.

Wie steht es aber mit dem gesellschaftlichen Bezug der hochmittelalterlichen Dichtung überhaupt? Auch er ist kein absolutes, sondern nur ein relatives Merkmal: fast alle Dichtung hat diesen Bezug. Der Unterschied ist nur ein gradueller. Selbst spätere Konfessionsdichtung wurde dadurch, daß sie vervielfältigt und durch den Druck verbreitet wurde, ja ebenfalls gesellschaftsbezogen, übernahm eine gesellschaftliche Funktion, nämlich die der stellvertretenden Aussprache innerer Erfahrung. Nur war im Hochmittelalter das Publikum kein anonymes Lesepublikum, sondern eine unmittelbar gegenwärtige Hörergemeinde, die dem Dichter mindestens zum Teil bekannt und vertraut war. Aber auch die hochmittelalterliche Dichtung, und gerade die Lyrik, war teilweise persönliche Konfession: vor allem die Liebesdichtung konnte es weithin sein, die Heische- und persönliche Erfahrungsdichtung war es, zum Teil auch die Gebetslyrik und die wertenden lyrischen Arten — am wenigsten die Weisheitslyrik und wohl der Minnesang, wenngleich sich, wie schon angedeutet wurde, auch hinter den Minneliedern persönliche Erlebnisse verbergen können, die uns nicht mehr zugänglich sind — vielleicht mehr, als man schon angenommen hat.

Allerdings: eine nur für den Dichter selbst bestimmte Dichtung wie etwa Kafkas gab es damals nicht. Alles, was gedichtet und komponiert wurde, war wie alle Kunst mindestens auch für die Gesellschaft bestimmt. Der Dichter ist

der Stellvertreter, der Sprecher einer gesellschaftlichen Gruppe, er dichtet ex officio mindestens zugleich stellvertretend für sie[36]. Diesen repräsentativen Charakter haben alle lyrischen Arten, selbst etwa die Heischelyrik, denn auch da bittet der Dichter um *milte* zugleich im Namen seines Standes, der auf Mäcenatentum angewiesen ist. Eine Ausnahme bilden allein die Ansätze zu persönlicher Lyrik, aber sie sind oft mit den anderen Arten, zumal auch mit der Heischelyrik, verknüpft.

Im besonderen hat die hochmittelalterliche Dichtung einmal eine unterhaltende Funktion. Schon die adelige Gesellschaft des frühen Mittelalters hatte sich nicht auf die ursprünglichen Unterhaltungsformen einer feudalen Kriegerschicht beschränkt, auf Jagd und Kampfspiel und Gelage, sondern Dichtung, Gesang und Musik mit einbezogen. Es ist ein schon lange erkannter Wesenszug der hochmittelalterlichen höfischen Gesellschaft, daß sie diese sublimierten Formen der Unterhaltung besonders pflegte und entwickelte. Unterhaltende Funktion hatte bei der Dichtung vor allem die Epik, von den lyrischen Arten namentlich die Scherzlyrik, aber auch die Spottdichtung und zum Teil die Liebesdichtung einschließlich des Minnesangs.

Aber die gesellschaftliche Funktion der Dichtung des hohen Mittelalters ist nicht nur repräsentativer und unterhaltender, sie ist auch formativer Art, sie besteht auch darin, die Gesellschaft zu belehren, zu erziehen, zu formen. Dies gilt innerhalb der Lyrik natürlich in erster Linie für die Weisheitslyrik, für die Rüge- und Zeitlyrik; unter den anderen Arten viel weniger für die eigentliche Liebeslyrik (dagegen durchaus für den Minnesang) und für die persönliche Erfahrungsdichtung, und nicht für die Scherzlyrik, die rein unterhaltende Aufgaben hatte. Die Weisheitslyrik hat wie Preislyrik, Totenklage, Rüge-, Spott- und Zeitlyrik (die auch dadurch enger zusammengeschlossen werden), wie Kreuzzugs- und Gebetslyrik darüber hinaus den Charakter des Aufrufs, des gruppenbezogenen Anrufs, der besonders deutlich bei der politischen Lyrik in Erscheinung tritt. Der Ruf ergeht teils an die eigene Gruppe (an die höfische Gesellschaft im allgemeinen, an den *hof*, an die politische Gruppe, zu denen man gehört), teils im Namen der eigenen Gruppe an einzelne (Kaiser, Papst, Fürsten) oder an Gruppen (Fürsten, andere politische Gruppen, Geistlichkeit). Die Gebetslyrik aber ist Anruf Gottes im eigenen Namen wie in dem einer Gruppe. So nehmen lediglich die eigentliche Liebeslyrik und die persönliche Erfahrungslyrik sowie die Scherzlyrik eine Sonderstellung ein, zu einem Teil auch der Minnesang. Auch von hier aus läßt sich also die alte Gliederung „Minnesang — Spruchdichtung" nicht retten.

Es zeigt sich also, daß es richtiger ist, sich von dem für die hochmittelalterliche deutsche Lyrik überkommenen Schema frei zu machen. Dann erschließt sich die Mannigfaltigkeit der hochmittelalterlichen Lyrik leichter, und der Minnesang,

[36] Vgl. dazu auch Hugo Kuhn, a.a.O. (Anm. 9).

In dessen Schatten die anderen Arten allzuoft gestanden sind, erhält seinen Ort als eine Art, die neben vielen anderen steht, die soziologisch, geistesgeschichtlich und ästhetisch wohl besonders reizvoll ist, aber nur einen, sogar von manchen Dichtern (und wohl auch von anderen Gliedern der höfischen Gesellschaft?) recht kritisch betrachteten Ausschnitt aus der Welt der höfischen Lyrik darstellt. Die anderen lyrischen Arten aber gewähren vielleicht einen umfassenderen, unmittelbareren und unverhüllteren Zugang zur „Wirklichkeit" der Zeit und ihrer Menschen und bieten auch literarisch nicht weniger interessante Probleme. Im besonderen wäre es reizvoll zu verfolgen, in welchen übernationalen Zusammenhängen sie stehen, wie sie sich im einzelnen im hohen Mittelalter entfalten, wie sie sich zum Teil verschmelzen (nicht nur in der Kreuzzugslyrik), und wie alle ihren Höhepunkt bei Walther finden (auch darin liegt ein Teil seiner Größe) — aber das würde weit über den Rahmen dieser Untersuchung hinausführen[37].

Vor allem aber kommen wir mit der vorgeschlagenen Gliederung, wie ich glaube, der hochmittelalterlichen Auffassung von den lyrischen Arten näher. Und das scheint mir ein Gewinn von grundsätzlicher Bedeutung zu sein. Wir fassen damit ein Stück Selbstverständnis der höfischen Dichter und ihrer Hörer.

[37] Darüber soll künftig in größerem Zusammenhang gehandelt werden.

Zu Hölderlins Quellen für den „Empedokles".

Empedokles — Porphyrios — Muhammed asch-Schahrastani — Hölderlin.

Von

Anni Meetz (Kiel).

Wenn man die Frage stellt nach den Quellen, die Hölderlin bei der Abfassung der drei *Empedokles*-Torsi zu Rate gezogen haben könnte für die Gestaltung des großen Akragantiners und seines Geschicks, so ergibt sich bisher nur ein geringfügiges Material. Man weiß aus dem Brief an den Freund Isaac von Sinclair vom 24. Dezember 1798[1], daß Hölderlin nach der Trennung von Diotima in der Todesstille der ersten Homburger Zeit den ganzen Diogenes Laertios wieder gelesen hat, im Hinblick auf Empedokles wohl besonders das 8. Kapitel. Walther Kranz[2] hat darauf aufmerksam gemacht, daß es sich dabei um ein Exemplar der griechischen Stephanus-Ausgabe von 1570 mit lateinischer Übersetzung gehandelt habe, das noch 1925 im Besitz der Hellingrathschen Erben war, aber jetzt verschollen ist[3]. Aus den beiden großen Versgedichten des Empedokles von Akragas, *Περὶ Φύσεως* und *Καθαρμοί*, hat Hölderlin mit Sicherheit nur die bei Diogenes Laertios zitierten Fragmente 112, 129, 111, 1, 156, 157, 6, 17 (6, 7, 8) und 117 gekannt[4].

Aber es darf als sicher gelten, daß Hölderlin auch noch aus anderen Quellen (wahrscheinlich über Lukrez und Cicero) Kenntnisse über den „großen Sizilianer" besaß[5].

[1] Während die Hellingrathsche Ausgabe (III, 362) diesen Brief noch dem vorhergedruckten an den Bruder anfügte, gibt die Beißnersche Große Stuttgarter Ausgabe (VI, p. 600) den richtigen Adressaten, den L. Strauß (Euphorion 1928, p. 375) überzeugend nachgewiesen hatte.

[2] Walther Kranz, Empedokles. Antike Gestalt und romantische Neuschöpfung. Zürich (Artemis) 1949. p. 166.

[3] Kranz entnimmt diese Einzelheit der (ungedruckten) Dissertation von Ida Maria Ruppel, Der antike Gehalt in Hölderlins Empedokles. Frankfurt 1923. Cf. Kranz, a.a.O. p. 364, 2 und p. 367, 15.

[4] Meine Zählung bezieht sich auf die von Diels festgelegte Ordnung (Hermann Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch. 6. verb. Aufl. hrsg. von Walther Kranz. Berlin 1951), Bd. I, ab p. 308.
Walther Kranz stellt in seinem Wiederabdruck der Fragmente (a.a.O. ab p. 128) die *Καθαρμοί*-Fragmente voran und kommt dadurch zu einer anderen Zählung.
Jean Zafiropulo (Joannes Zapheiropulos), Empédocle d'Agrigente (Collection d'Etudes Anciennes. Paris 1953), folgt in seiner griechisch-französischen Gegenüberstellung der Fragmente (ab p. 232) „pour des raisons de simplicité" (p. 231, 866) der Diels-Kranzschen Ordnung der 5. Auflage.
Für Diogenes Laertios verweise ich auf: Diogenes Laertios, Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Übersetzt und erläutert von Otto Apelt. Leipzig (Meiner) 1921. 2 Bde.

[5] Gisela Wagner, Hölderlin und die Vorsokratiker (Dissertation Frankfurt 1936), p. 112, weist auf den erstaunlichen Gleichklang hin zwischen Fragm. 119 und Hell. III, p. 191, Vers 11—16, und meint, daß Hölderlin dies Fragment (halb von Plutarch, ganz von Clemens überliefert) nicht gekannt habe. Man wird aber die These eines zufälligen Gleichklangs ablehnen, wenn man die vielfältig bezeugten Plutarch-Kenntnisse Hölderlins erwägt und

Hölderlin hat aus seiner Zeit in Denkendorf und Maulbronn, vor allem aber vom Tübinger Stift her eine ausgezeichnete Schulung im Griechischen und Lateinischen mitgebracht. Man vergesse nicht, daß Conz ein begeisternder Lehrer gewesen sein muß[6]. Unter seiner Ägide und in der Zusammenarbeit mit Hegel und Schelling hat sich Hölderlin im Studium Heraklits, der Eleaten, vor allem aber Platos ein Wissen um antike Philosophie und Dichtung erworben[7], das, im Zusammenhang mit seinen theologischen Kenntnissen, ihm wahrscheinlich früh ein wirkliches Eindringen in griechischen Geist wie orientalische Kultur ermöglichte.

Obwohl man dies weiß, erklingt fast leitmotivisch immer wieder durch die Hölderlin-Forschung das Staunen darüber, wie einem Dichter deutscher Zunge ein so intuitives Existieren im Griechentum, ein so müheloses Sich-Einschmiegen in griechisches Gewand und griechische Haltung hat zuteil werden können. Man hat es wie ein Wunder gefeiert[8]. Man hat Hölderlin mit André Ché-

dann die als sicher angesehene erste Hälfte des Fragments 119: *Aus welchem Range, aus welcher Größe des Glücks herausgeworfen, weile ich auf Erden* (Diels, a.a.O. p. 359) mit Hölderlin vergleicht:

.....lebt' ich nicht
Mit dieser heilgen Erd und diesem Licht
Und dir, von dem die Seele nimmer lässt,
O Vater Aether! und mit allen Lebenden
Der Götterfreund, im gegenwärtigen
Olymp? Ich bin hinausgeworfen, bin
Ganz einsam...

Für die mittleren Zeilen dieses Wortes des Empedokles sei daran erinnert, daß aus Diogenes Laertios die Elementenlehre des Agrigentiners über Feuer, Wasser, Erde, Luft und über die die Welt durchwaltenden Triebkräfte *Φιλία* und *Νεῖκος* Hölderlin bekannt war, sowie das Fragment 6: *Zeus der schimmernde, Here die lebenspendende, sowie Aidoneus und Nestis, die durch ihre Tränen irdisches Quellwasser fließen läßt* (Diels, a.a.O. p. 311).

[6] Zu den mannigfachen Ausführungen darüber in der früheren Hölderlin-Forschung verweise ich auf Wilhelm Böhm, Hölderlin. Halle 1928/30. Bd. I, und Wilhelm Michel, Das Leben Friedrich Hölderlins. Bremen 1940.
Mit besonderem Bezug auf den *Empedokles* ist eine Bemerkung wichtig, die Kranz (a.a.O. p. 214) macht: „... die Vorstellung vom Äther als dem Vater der Menschen, ja alles Lebendigen, als dem Schöpfer und endlichen Wiederempfänger der Menschenseelen ist der klassischen griechischen Zeit eigen gewesen, was uns ebenso das attische Grabepigramm wie an manchen Stellen Euripides lehrt, zum Beispiel Helene 1014 und Fragm. 839 = Lukrez II 991; die begeisternden Vorträge des Tübinger Lehrers Conz werden Hölderlin auch diese Kenntnis vermittelt haben.“

[7] Ich verweise besonders auf Kurt Hildebrandt, Hölderlin. Philosophie und Dichtung. Berlin 1939. — Paul Böckmann, Hölderlin und seine Götter. München 1935. — J. Hoffmeister, Hölderlin und Hegel. Tübingen 1931. — Derselbe, Hölderlin und die Philosophie. Leipzig 1942. Noch 1829 erinnert sich der Freund Neuffer, als er an die *Zeitung für die elegante Welt* fünfzehn Gedichte Hölderlins aus der Tübinger Zeit sendet, daß diese Gedichte hervorgegangen seien aus einem *vieljährigen Streben, abstrakte Ideen, besonders von Platon und Kant, ins Gewand der Dichtkunst zu hüllen* (Gr. Stuttg. Ausg. I/II, p. 412).

[8] Walther F. Otto, Der griechische Göttermythos bei Goethe und Hölderlin (Schriften für die geistige Erneuerung. Heft 2. Berlin 1939), p. 14, betont, daß Hölderlin wie „durch ein Wunder der Natur in die geistige Mitte des Griechentums der homerischen und nachhomerischen Zeit versetzt worden“ sei. Aber wenn W. F. Otto meint, Hölderlin habe in „Saturn und Jupiter“ die „Hesiodische Auffassung vom Wesen des Zeus zum Erstaunen genau“ getroffen, obwohl „kein Zeugnis dafür, daß Hölderlin sich mit Hesiod und der griechischen Theogonie eingehend beschäftigt“ hätte, vorliege, so verweise ich demgegenüber

nier verglichen[9], aber das besagt nicht viel; zudem: Chéniers Mutter war Griechin.

Hölderlins Gesamtschau des Empedokles[10] ist von einer ungewöhnlichen dichterischen Intensität und Harmonie: das großartige Problem des Dichters und Sehers, der aus der innigen Verbundenheit mit den Elementengottheiten in die Einsamkeit der absoluten Götterferne[11] geschleudert ist, wird hier von Hölderlin gestaltet aus eigener Not. Ihm ist es Tod, *allein zu seyn und ohne Götter*, und er muß daher ins *All zurück die kürzeste Bahn*. Sieht man jedoch genauer hin und vergleicht mit den Fragmenten von *Περὶ Φύσεως* und besonders der *Καθαρμοί*, so ergibt sich eine Fülle von Gleichheiten, Anklängen, Übereinstimmungen, als lägen dieser „romantischen Neuschöpfung" alle jene Kenntnisse zugrunde, die erst durch die moderne Forschung zugänglich geworden sind. Walther Kranz nimmt wegen dieser erstaunlichen Parallelen noch ein Wissen bei Hölderlin aus anderen Quellen an: das Bild der aus dem Olymp gestoßenen Seele führt Kranz zu der Vermutung: „. . . aus der Biographie des Diogenes war diese Kenntnis der ʿKatharmoiʾ nicht zu gewinnen, er zitiert aus ihnen außer der Eingangsrede nur unser Fragment 9 über die Seelenwanderung. Also muß dieses Wissen um Empedokles zu dem gehören, was Hölderlin von früher her besaß, also aus der Studienzeit, oder durch andere Quelle neu gewann, auf welchem Wege, wissen wir freilich nicht". Und etwas später fügt er hinzu: „Und wie ein Siegel für unsere Annahme, daß dem Dichter hier auch andere Überlieferung zu Gebote stand, wirkt folgende Gegenüberstellung: als der Empedokles der ʿKatharmoiʾ aus dem Olymp gestoßen wurde, da ʿweinte und klagte erʾ; der Hölderlinsche sagt: ʿ(Ich lebte) im ewig gegenwärtigen Olymp . . . Nun weinʾ ich wie ein Ausgestoßenerʾ. Nur ist sein Olymp ein anderer gewesen"[12].

auf Hölderlins Tübinger *Specimina*. Die zweite dieser Examensarbeiten trägt den Titel: *Parallele zwischen Salomons Sprichwörtern und Hesiods Werken und Tagen.* (Abgedruckt bei Hellingrath, Bd. VI, p. 185.)

Ich hatte in meiner, bisher allerdings ungedruckten, Habilitationsschrift „Hölderlins Christusmythos im Zusammenhang mit seiner Weltanschauung und seinem Lebensschicksal" (Kiel 1944) auf diese Einzelheit hingewiesen und wiederhole diese Bemerkung nur, weil sich jene Sätze wörtlich wieder abgedruckt finden in Walther F. Otto, Die Gestalt und das Sein. Gesammelte Abhandlungen über den Mythos und seine Bedeutung für die Menschheit. Darmstadt 1955. p. 189.

[9] Wilhelm Michel, Hölderlins abendländische Wendung. Jena 1923. p. 23/28.

[10] Für keines der Werke Hölderlins scheint mir mit solcher Präzision wie für den *Empedokles* der Satz zuzutreffen, den Burger (im Anschluß an Pyritz) mit Bezug auf die Beißnersche Edition geprägt hat: „Gesamterfassung und Einzelerklärung lassen sich gar nicht reinlich scheiden, weil sie bei Hölderlin ʿeinander in ungewöhnlichem Grade wechselseitig voraussetzenʾ (Pyritz)". (H. O. Burger, Die Hölderlin-Forschung der Jahre 1940—1955. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1956, 2/3. Paul Kluckhohn zum siebzigsten Geburtstag. p. 187/331.)

[11] Für die Deutung des *Empedokles* vom Gehalt her aus dem Erlebnis der „Götternähe" und der „Götterferne" verweise ich ein für allemal auf die maßgebenden Ausführungen in: Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg 1948. Bd. II, p. 103ff.

[12] Kranz, a.a.O. p. 174/175. Die angezogene Stelle ist die Parallele aus der ersten Fassung zu jener von mir oben, Anmerkung 5, zitierten (Hell. III, p. 93).

Kranz ist den zahlreichen Einzelheiten genauestens nachgegangen, so weit die Forschung auf diesem Gebiet bis 1949 gelangt war[13].

Hölderlins großartige Schau jedoch vom genialen Menschen als dem Werkzeug und dem besessenen Verkünder der Götter und seiner endlichen Vereinigung mit dem Gott im Mysterium des Todes läßt sich mit der interpretierend-vergleichenden Methode letztlich einfach nicht fassen. Was Hölderlin im détail nicht gewußt und gekannt haben kann, muß von ihm ahnend-intuitiv geschaffen worden sein. Immer erstaunlich wird dabei bleiben, je weiter die Forschung eindringt, wie genau sich diese Intuition mit der Wahrhaftigkeit des neu gewonnenen Bildes deckt. Franz Altheim sagt[14] anläßlich des von ihm, auf dem Wege über den Iranier Muhammed asch-Schahrastani und den Neuplatoniker Porphyrios, eruierten neuen Umrisses der *Καθαρμοί*: „Als Hölderlin seine Tragödie schuf, standen ihm über den großen Vorsokratiker des fünften Jahrhunderts v. Chr. lediglich späte Berichte zur Verfügung. Anschauung mußte ersetzen, was Überlieferung versagte: wunderbar genug, wie das Echte unter solcher Übermalung den Dichter angesprochen hat".

Wie dies „Echte" für Hölderlin unter der „Übermalung" sichtbar wurde, dafür bietet ein gutes Beispiel das Schuldmotiv, das Hölderlin in sein Werk einführt, da es ja als Drama eines Konflikts bedarf, und das er dann fallen läßt, wohl weil er instinktiv spürte, daß es sehr fremd in dieser Welt stehe.

In den ersten beiden Fassungen vom *Tod des Empedokles* wird die Empedokles lähmende Götterferne, aus der er sich nur mühsam wieder ans Licht tastet[15], durch die Wortschuld motiviert, daß er sich vor allem Volk einen Gott genannt hat:

> . . . . . *Ich kannt' es ja,*
> *Das Leben der Natur, wie sollt' es mir*
> *Noch heilig seyn, wie einst! Die Götter waren*
> *Mir dienstbar nun geworden, ich allein*
> *War Gott und sprachs im frechen Stolz heraus.*
> *O glaub' es mir, ich wäre lieber nicht*
> *Geboren.* (Hell. III, p. 95.)

In dieser ersten Fassung erklärt Hermokrates, der Priester:

> . . . . . *es haben*
> *Die Götter seine Kraft von ihm genommen*
> *Seit jenem Tage, da der trunkne Mann*
> *Vor allem Volk sich einen Gott genannt.* (Hell. III, p. 82f.)

Und zu diesen Worten hat Hölderlin eine aufschlußreiche Anmerkung gesetzt: *Bei uns ist so etwas mehr eine Sünde gegen* [den] *Verstand, Bei den Alten war es*

[13] Cf. Kranz, a.a.O. p. 157ff. das große Kapitel: „Hölderlins 'Empedokles' und sein Vorbild".
[14] Franz Altheim, Ein Neufund. Die Neue Rundschau 66. 1955. p. 130.
[15] *In meine Stille kamst du leisewandelnd . . .* parallel: Hell. III, p. 87 und p. 184.

von dieser Seite verzeihlicher, weil es ihnen begreiflicher war. Nicht Ungereimtheit, Verbrechen war es ihnen. Aber sie verziehen sie nicht, weil ihr (zarter) Freiheitsinn kein solches Wort ertragen wollte. Weil sie es mehr ehrten und verstanden, fürchteten sie auch mehr den Übermuth des Genies. Uns ist es nicht gefährlich, weil wir nicht berührbar sind dafür (Hell. III, p. 505).

Hölderlin braucht also diese Wortschuld, wie etwa die antike Tragödie die ὕβρις zur Motivierung der Katastrophe braucht. Man hat nicht beachtet, daß schon in der zweiten Fassung nicht mehr Empedokles selbst dies Schuldbekenntnis spricht, sondern daß es Mekades überlassen bleibt:

Ein übermüthiges Gerede fällt
Mir bei, das er gemacht, da er zulezt
Auf der Agora war . . . . (Hell. III, p. 177.)

In der dritten Fassung jedoch, *Empedokles auf dem Aetna*, fehlt diese von Hölderlin als Motiv des dramatischen Konflikts geschaffene Wortschuld[16].

Diese „Wortschuld" ist von Hölderlin natürlich hergeleitet aus jenem ersten Fragment der *Καθαρμοί*[17], das Diogenes Laertios ganz bringt, in dem Empedokles die Freunde in Akragas grüßt: *Ihr Freunde, die ihr die große Stätte bewohnt, die am gelblichen Akragas sich hinabzieht, oben auf der Höhe der Stadt, ihr Pfleger trefflicher Werke, der Fremdlinge ehrfurchtsvolle Zufluchtsstätten, in Schlechtigkeit unerfahren, seid mir gegrüßt! Ich aber wandle euch daher als ein unsterblicher Gott, nicht mehr als Sterblicher, unter allen geehrt, so wie ich ihnen dünke, mit Tänien umflochten und mit grünenden Kränzen. Wenn ich zu ihnen komme in die prangenden Städte, zu den Männern und Frauen, so werde ich von ihnen verehrt; sie aber ziehen mit, Tausende, um zu erkunden, wo zum Gewinn der Pfad führe, die einen der Orakelsprüche bedürfend, die anderen fragen nach, bei mannigfachen Krankheiten ein heilbringendes Wort zu erfahren, lange schon von schweren Schmerzen durchbohrt.*

Warum hat Hölderlin seine Auslegung dieses Wortes als Schuld und Hybris den Göttern gegenüber fallengelassen, als er sich tiefer in die Empedokles-Gestalt einlebte? Man könnte wahrhaftig auf die Vermutung geraten, er habe die Deutung dieses Fragments aus den orphisch-pythagoräischen Riten und Anschauungen, wie die moderne Empedokles-Forschung sie gibt, ahnend vorweggenommen.

Zafiropulo[18] hat glaubhaft gemacht, daß das Überleben animistischer Vorstellungen von den orphischen Religionen bis zur Pythagoras-Lehre bei den Griechen nicht weggedacht werden dürfe. Im einzelnen ergibt sich ihm für dies

[16] Cf. G. Wagner, a.a.O. p. 106 ff. Kranz (a.a.O. p. 206) macht darauf aufmerksam, daß schon im *Grund zum Empedokles*, der unmittelbar vor dem *Aetna*-Fragment entstanden ist (cf. unten), auch nicht ein Wort mehr gesagt ist „über jene Schuld des Empedokles, jene Hybris, die einst tragender Grund der Tragödie war . . . Das ist wie ein Nebel vergangen".

[17] Diels, a.a.O., Fragm. 112, p. 354. [18] a.a.O.

Fragment 112: „... l'expression employée ici 'Dieu incorruptible, affranchi de la mort à jamais' (*Θεὸς ἄμβροτος οὐκέτι θνητός*) est une expression d'origine orphique qui avait été reprise par le pythagorisme primitif“[19]. „Cette formule désignait, parmi les fidèles, ceux qui étaient parvenus à la contemplation parfaite, et qui, ayant ainsi échappé au cycle des réincarnations, s'en allaient rejoindre les Dieux.“[20]

Nimmt man hinzu, daß dieser Zustand sich nur erreichen ließ durch „une série de purifications et par un effort intellectuel consistant à identifier sa propre âme avec l'âme du Monde“, so fühlt man sich in unmittelbarer Nähe der Hölderlinschen Empedokles-Konzeption:

> ..... *da bat*
> *Ich herzlich oft um Eines nur die Götter:*
> *Sobald ich einst mein heilig Glük nicht mehr*
> *In Jugendstärke taumellos ertrüg*
> .....
> *Ein unerwartet Schiksaal mir zu senden,*
> *Zum Zeichen, dass die Zeit der Läuterung*
> *Gekommen sei, damit bei guter Stund'*
> *Ich fort zu neuer Jugend noch mich rettet* (Hell. III, p. 151/152).

Zafiropulo tut dar, daß zwischen den beiden, Empedokles mit Sicherheit zuzuschreibenden Gedichten *Über die Natur* und *Von den Reinigungen* keinerlei innere Widersprüche beständen: aus seinem tiefen Wissen um die Natur habe Empedokles die Reihenfolge der Inkarnationen konzipiert mit ihrer letzten Steigerung zum Seher, Sänger, Arzt und politikós. Auf der höchsten Stufe dieser Inkarnationen stehend und sie überblickend wie sein Meister Pythagoras, dessen Namen zu nennen das Ritual verbot[21], mochte sich Empedokles, dem Brauch entsprechend, schon jetzt einen Gott nennen: „Strictement parlant, Empédocle n'était donc pas en droit de se proclamer déja Dieu, mais il savait qu'à sa mort il irait rejoindre les bienheureux Immortels. Il ne faisait donc qu'anticiper un peu d'inévitables événements dont l'annonce n'avait à son époque rien de réellement insolite: l'Agrigentais, comme le font souvent les poètes, forçait un peu le sens des mots. C'était tout“[22].

Noch intensiver aber gelangen wir in die Bezirke Hölderlinschen Gestaltens, wenn Zafiropulo ausführt[23], Empedokles habe versprochen, eine esoterische

[19] a.a.O. p. 28/29. [20] a.a.O. p. 30.

[21] Diels, a.a.O., Fragm. 117, p. 359: *denn ich wurde bereits einmal Knabe, Mädchen, Pflanze, Vogel und flutenttauchender, stummer Fisch.* Fragm. 129, p. 364: *doch es lebte unter jenen ein Mann von überragendem Wissen, der wahrlich den größten Gedankenreichtum erwarb, allerlei kluger Werke am meisten mächtig. Denn wann er mit allen seinen Geisteskräften sich reckte, schaute er leicht jedes einzelne von allem Seienden in seinen zehn und zwanzig Menschenleben.*

[22] a.a.O. p. 30. [23] a.a.O. p. 79.

bonne doctrine zu lehren, die das Mittel gäbe, zu den Göttern zurückzukehren, von wo man bei der Geburt ausgestoßen worden sei[24]. Diese Lehre müsse bewahrt werden *muet dans ton cœur*[25], und dann verschaffe sie *le moyen des Dieux, car heureux celui qui a acquis le trésor de la pensée divine, malheur par de retourner parmi contre à celui qui ne sait avoir sur les Dieux qu'une sombre croyance.*

Eine weitere Ursache für die Nähe der Hölderlinschen Welt zu der des Empedokles scheint mir darin zu liegen, daß Zafiropulo das Fortwirken der Vorstellung von der *bonne doctrine* bei Plato und ihre Nähe zu Pindar nachzuweisen vermag. „Pour bien saisir pourquoi cette 'bonne doctrine' au sujet des Dieux conduit à la rédemption de l'âme, il faut noter ici l'emploi des mots *Θείων πραπίδων* qui est des plus intéressants. Empédocle exhorte ses suivants à s'assimiler la pensée divine. Le programme est ambitieux, mais Platon s'y tiendra encore quand il veut que celui qui contemple se rende semblable à l'objet de sa contemplation: il faut penser comme un Dieu, c'est-à-dire conformément à la Loi-harmonie et nous avons vu que celui qui parvenait jusque là se trouvait sur la voie de la rédemption, sur le chemin qui mène à l'île des bienheureux chantée par Pindare."[26]

Daß Plato immer wieder Hölderlins Denken bewegt hat, braucht nicht mehr aufgeführt zu werden[27], hinzu kommt hier, daß Zafiropulo sichtbar macht, wie sehr Pindar, der sich nach dem Sieg des Theron im Wagenrennen 476/75 nach Agrigent begeben habe, in seinen Hymnen eine ebenso sichere wie präzise Quelle hinterlassen habe für die Weltanschauung, die den Herrschern von Agrigent gefiel und die den jungen Empedokles formen half, und „ces chants de Pindare sont tout pénétrés des échos de la doctrine Pythagoricienne"[28]. Zafiropulo verweist für die Lehre von den Läuterungen auf den II. Olympischen Siegesgesang, in dem es heißt[29]:

> *Wem es gelungen, in beiden*
> *Leben dreimal sein Herz von jedem Unrecht ledig zu halten,*
> *den führt sein göttlicher Weg auf der Insel der Seligen an dem Palast vorbei, den Kronos bewohnt.*
> *Das Eiland ist vom Meereshauch umsäuselt,*
> *es blühen goldne Blumen auf dem Land . . .*

[24] Diels, a.a.O., Fragm. 115, 118, 114, 131, 132.

[25] a.a.O. p. 78. Die Anklänge an Hölderlin sind zahlreich: *in meine Stille kamst du . . .*; und wenn ebenda (Fußnote 249) die Rede ist von der „caverne platonicienne", von der Burnet bemerkt habe, sie sei „une image orphique et c'est bien pour cela qu'on la retrouve dans le pythagorisme", so ist das *der Grotte Dunkel*, in der der *schöne Tag* Empedokles ausfindet.

[26] a.a.O. p. 79/80.

[27] Böhm, a.a.O. Bd. I, p. 87.

[28] Zafiropulo, a.a.O. p. 52.

[29] Übersetzung von Adolf Mittler und Hans Bogner, p. 12.

Genau dieselbe Hymne hat Hölderlin entweder zur Zeit der Arbeit am *Empedokles* oder unmittelbar nachher übersetzt, und bei ihm lautet die Stelle von der Insel der Seligen, die dem von Schuld Befreiten nach seiner Läuterung winkt:

Welche aber ergreiffen das dritte,
Von beeden Seiten bleibend,
Durchaus von Ungerechtem ferne zu haben
Die Seele, erreichen Jupiters
Weg bei Kronos
Burg wo der Seeligen
Insel okeaniden
Lüfte umatmen; die Blüthe aber
Des Goldes flammt über
Dem Erdreich von
Glänzenden Bäumen,
Das Wasser aber anderes nährt,
Mit dem Halsgeschmeide dessen sie die Hände
Umwinden und mit Kronen. (Hell. V, p. 10/11.)[30]

Wenn Zafiropulo dann noch darauf hinweist, wie sehr alle antike Wissenschaft bis zur Alexandrinischen Epoche hin durchwirkt worden sei von der Kenntnis der Homerischen Dichtung, so sind m. E. drei wichtige Bezirke beieinander, in denen sich Hölderlins Griechentum begegnen konnte mit dem des Empedokles; wenn Hölderlin auch die Fragmente des Empedokles unmöglich alle gekannt haben kann: von Pindar, von Plato, von Homer wußte er sehr viel, ja, er lebte in ihrer Welt.

Hölderlin hat sich nach der zweiten Fassung vom *Tod des Empedokles* in die Theorie begeben; es entsteht der *Grund zum Empedokles*. An Neuffer schreibt er am 12. November 1798 aus Homburg: ... *und dass Du meine Grübeleien ganz begreiffst, so will ich Dir gestehen, dass ich seit einigen Tagen mit meiner Arbeit ins Stoken geraten bin, wo ich dann immer aufs Räsonniren verfalle.* Es ist derselbe Brief, in dem Hölderlin von dem *Hospital* spricht, wohin sich jeder auf seine Art verunglückte Poet mit Ehren flüchten könne: in die Philosophie[31].

Es ist dies ein Zeitpunkt in Hölderlins Schaffen, zu dessen vollem Verständnis man m. E. mit der nur interpretierenden Methode nicht gelangen kann; man muß die Breite der Lebenszusammenhänge einbeziehen: im Oktober 1798 ist Hölderlin nach der Trennung von Diotima nach Homburg gegangen, um von seinen be-

[30] Für Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen verweise ich auf Gr. Stuttg. Ausg. V.—Fr. Beißner, Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen. Stuttgart 1933. — Norbert v. Hellingrath, Die Pindarübertragungen von Hölderlin. Dissertation München 1910; jetzt: Hölderlin-Vermächtnis. München 1944 (p. 17).

[31] Gr. Stuttg. Ausg. VI, p. 288.

scheidenen Mitteln eine freie, nur dem Dichterischen gewidmete Existenz in der Nähe des Freundes Isaac von Sinclair zu führen ..... im Winter 1798/99 wird Hölderlin durch wochenlange *Maladie*, wie er es nennt, krampfartige Kopfschmerzen mit schweren Verdüsterungszuständen, an der Arbeit gehindert: die ersten „Schübe" der „Katatonie" haben eingesetzt ..... im Jahre 1799 zerschlägt sich nach monatelangen Verhandlungen mit dem Stuttgarter Verleger Steinkopf der Plan der Zeitschrift *Iduna*, die Hölderlin eine bescheidene wirtschaftliche Selbständigkeit sichern sollte; im Zusammenhang damit wird das endgültige Versagen Schillers gegenüber Hölderlin deutlich ..... Schließlich drängt um dieselbe Zeit die Mutter wieder zur Übernahme eines Vikariats, Hölderlin fühlt sich aufs neue durch Lehr- und Pfarramtspflichten bedroht.

In den Moment des völligen Stockens der Arbeit am *Tod des Empedokles* also fällt der Beginn der theoretischen Erörterungen im *Grund zum Empedokles*[32]. Man hat geglaubt, erst durch diese Studien sei die Wandlung in der Auffassung des Empedokles bei Hölderlin erfolgt: „... erst mit den theoretischen Studien wird die grundsätzliche Wandlung erzielt. Die Probleme des Todes des Einzelnen und des Lebens des Ganzen werden nun nicht mehr nur neben- und nacheinander, sondern allein noch in- und miteinander gelöst. Der Untergang des Empedokles bleibt zwar die Selbstvollendung des eigenen Wesens, doch dieser Untergang ist nun gleichzeitig der Übergang für die anderen, für alle zu einer neuen Lebensgestalt. Es ist nicht mehr ein jäher Tod, sondern ein Opfergang, der die verjüngende Wandlung des Ganzen erbringt"[33]. Bei dieser Argumentation wird aber die Tatsache, daß analoge Gedanken schon vorher, 1797, besonders in *Die Musse* und *Die Völker schwiegen, schlummerten* ... von Hölderlin dichterisch gestaltet wurden[34], übersehen.

Hölderlin bemüht sich um ein neues, historisches Begreifen der Empedokles-Gestalt aus seinem Volk und Land und seiner Epoche heraus: „So ist Empedokles ein Sohn seines Himmels und seiner Periode, seines Vaterlandes, ein Sohn der gewaltigen Entgegensetzungen der Natur und Kunst, in denen die Welt vor seinen Augen erschien"[35].

[32] Die Studie *Das untergehende Vaterland* ... ist nach Beißners Ergebnissen erst nach dem *Aetna*-Fragment entstanden, wird aber in der Regel mit dem *Grund zum Empedokles* zusammengestellt, so auch noch von Johannes Hoffmeister in seiner Edition des *Empedokles* (Bonner Texte 1. 1947).

[33] J. Hoffmeister, a.a.O. p. XV/XVI. Ich behalte mir vor, in einer anderen Untersuchung meine Ergebnisse über das Verhältnis von schöpferischer Leistung und theoretischer Besinnung, also von „Schöpfertum und Bewußtheit" bei Hölderlin und Hebbel darzulegen.

[34] Gr. Stuttg. Ausg. I, p. 236ff.; II, p. 547ff.

[35] Kranz (a.a.O. p. 200) führt aus, daß dieser „erstaunlich neue, wir können auch sagen wissenschaftliche" Gedanke vielleicht von Herder stamme. Das wird umso wahrscheinlicher, als Hölderlin sich schon in seiner oben erwähnten Examensarbeit auf Herder bezieht; auch dies bezeugt, wie Wolfdietrich Rasch (Der junge Herder. Tübingen 1955. Nachwort) formuliert, die „Fascination, die insbesondere von seinen frühen Schriften in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts ausging, ihre erweckende Kraft und weitreichende geistige Wirksamkeit ...".

Hölderlin muß unmittelbar von der Niederschrift des *Grund zum Empedokles* übergegangen sein zu der des *Empedokles auf dem Aetna*. Und es ist ein völlig neues Werk, das sich ihm hier gestaltet: nicht nur, daß es als Tragödie mit Chorgesängen gedacht wird, sondern Ton, Stil, Farbe und Stimmung sind verwandelt; dunkler, geheimnisvoller, schwerer, schicksalhafter. Aus der hellen Welt des *Vater Aether*, des Helios, kommt man ins Reich des *schlummerlosen Gotts*, des *Herrn der Zeit*, das Manes, der Greis aus Ägypten, verkündet. Empedokles wird hier zum *neuen Retter*, der durch seinen Tod den *Streit der Welt* versöhnen soll, eine Aufgabe, zu der ihn sich der *Herr der Zeit* bereitet hat:

Der Herr der Zeit, um seine Herrschaft bang,
Thront finster blikend über der Empörung.
Sein Tag erlischt, und seine Blize rauchen.
Doch was von oben flammt, entzündet nur
Und was von unten strebt, die wilde Zwietracht.
Der Eine doch, der neue Retter fasst
Des Himmels Stralen ruhig auf, und liebend
Nimmt er, was sterblich ist, an seinen Busen,
Und milde wird in ihm der Streit der Welt.
Die Menschen und die Götter söhnt er aus
Und näher wieder leben sie, wie vormals.
Und dass, wenn er erschienen ist, der Sohn
Nicht grösser, denn die Eltern sei, und nicht
Der heilge Lebensgeist gefesselt bleibe
Vergessen über ihm, dem Einzigen,
So lenkt er aus, der Abgott seiner Zeit,
Zerbricht, er selbst, damit durch seine Hand
Dem Reinen das Nothwendige geschehe,
Sein eigen Glük, das ihm zu glüklich ist,
Und giebt, was er besass, dem Element,
Das ihn verherrlichte, geläutert wieder.
Bist du der Mann? derselbe? bist du der? (Hell. III, p. 220/221.)

Diese Kraft, die von dem großen Anreger Herder ausging, bezeugt sich auch in einer Einzelheit, die ich hier berichtigen möchte: Karoline von Günderrodes Abschiedsgruß an diese Welt, von Achim von Arnim in seinem Nachruf mitgeteilt (*Erde, du meine Mutter . . .*), ist nicht, wie Kranz (a.a.O. p. 104/105) meint, ein Zeugnis dafür, daß die Romantik „des Empedokles Lehre als ein Stück des eigenen Wesens“ empfand, es sind vielmehr Verse, die Herder in seinen *Gedanken einiger Brahmanen* als *Abschied des Einsiedlers* übersetzte und dem Inder Borthuherri (sic!) zuschrieb. (Cf. Karoline von Günderrode, Dichtungen, hrsg. von Ludwig von Pigenot. München 1922. p. 288.)

Tatsächlich handelt es sich um einen der Sprüche des indischen Dichters Bhartṛhari, in Europa zuerst bekanntgeworden durch Abraham Rogers *De Open-Deure tot het verborgene Heydendom* (Leyden 1651), das auch ins Deutsche und Französische übersetzt wurde.

Dadurch erledigt sich auch bei Kranz die Anmerkung 97, p. 358, über die Fünfzahl der Elemente in diesem Spruch.

Und Empedokles bejaht diese Frage und bejaht damit also auch den Opfertod im Dienste des *Herrn der Zeit*, der zur Vereinigung mit dem Gott im Mysterium des Todes führt:

> ..... *O Ende meiner Zeit!*
> *O Geist, der uns erzog, der du geheim*
> *Am hellen Tag und in der Wolke waltest,*
> *Und du, o Licht! und du, du Mutter Erde!*
> *Hier bin ich ruhig, denn es wartet mein*
> *Die längstbereitete, die neue Stunde*
> *Nun nicht im Bilde mehr, und nicht, wie sonst,*
> *Bei Sterblichen im kurzen Glük, ich find',*
> *Im Tode find' ich den Lebendigen*
> *Und heute noch begegn' ich ihm, denn heute*
> *Bereitet er, der Herr der Zeit, zur Feier*
> *Zum Zeichen ein Gewitter mir und sich.* (Hell. III, p. 223.)

Diese viel interpretierten und diskutierten großen Passagen, die in den *Empedokles auf dem Aetna* erst neu eingefügt sind, haben bisher auf die Frage nach ihren Quellen keine rechte Antwort gegeben: vielleicht führt von den in dieser Fassung des Dramas neu auftretenden Personen, dem königlichen Bruder Strato und dem Ägypter Manes, dieser Weise am ehesten auf eine Spur. Kranz[36] hat festgestellt, daß der neue Geist dieses letzten Werkes aus pythagoreischer Sphäre komme, was nach den Ergebnissen von Zafiropulo unmittelbar einleuchtet, und auch aus gnostischer Welt. Der Name des Manes sei nicht ägyptisch: „Manes ist ein lydischer (Herodot I 94. IV 45) oder (spät)persischer Name, und zweifellos ist gerade der persische Gründer der gnostischen Sekte des dritten nachchristlichen Jahrhunderts Manes oder Mani, nach dem dann die Manichäer genannt werden, für Hölderlin ein gewisses Vorbild gewesen; daher auch das Wort: der Mensch 'aus Licht und Nacht geboren' (Seite 342). Die Gestalt des geheimnisreichen Gnostikers und Propheten hat die des ägyptischen Priesters überschattet. Durch das überraschende Erscheinen wie durch die Gestalt dieses 'Alleswissenden', 'Allerfahrenen', durch die Überlegenheit dieses 'Sehers' selbst Empedokles gegenüber, mit seiner bohrenden Frage: 'Bist du der Mann? derselbe? bist du der?', der nämlich als Opfer seiner Zeit gelten soll, durch seine ganze geheimnisvolle Lehre vom 'Herrn der Zeit' kommt der Schein eines mystischen Dämmerlichtes in die Tragödie"[37].

Und in dieses Dunkel scheint mir nun eine Entdeckung von ganz anderer Seite einen Lichtstrahl zu werfen: unter dem Motto *Habent sua fata libelli* haben Franz Altheim und Ruth Stiehl[38] den sehr krausen Weg aufgezeigt, auf dem sich

[36] Kranz, a.a.O. p. 216. [37] Ebenda p. 211/212.
[38] Franz Altheim—Ruth Stiehl, Porphyrios und Empedokles. Tübingen (Niemeyer) 1954.

ein neuer Umriß der *Καθαρμοί* des Empedokles, von denen man bisher nur Fragmente kannte, erschließen läßt.

Altheim—Stiehl berichten, daß Muhammed asch-Schahrastani, Iranier aus Chorasan, in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts sein *Buch über die Sekten und philosophischen Lehrmeinungen* in arabischer Sprache verfaßte, worin enthalten sei ein Buch über griechische Philosophen mit einem Kanon von sieben Weisen: Thales, Anaxagoras, Anaximenes, Pythagoras, Empedokles, Sokrates und Platon. Dieser Kanon geht auf den Neuplatoniker Porphyrios zurück, den Schüler und Freund Plotins, der übrigens in Ägypten geboren ist. Porphyrios spricht von diesem Kanon in seinem großen chronologischen Werk, vor allem in seiner vier Bücher umfassenden Philosophiegeschichte, die bis auf geringe Reste verloren ist. Nach einem syrischen Bücherkatalog existierte von dieser Philosophiegeschichte des Porphyrios eine syrische Übersetzung, deren 4. Band gegen Ende des 10. Jahrhunderts noch auf dem Bagdader Büchermarkt gehandelt wurde. Aber: auf diese syrische Übertragung der Philosophiegeschichte des Porphyrios geht mit großer Sicherheit der arabische Auszug des asch-Schahrastani zurück. Ob auch eine mittelpersische Übersetzung existiert hat und vielleicht gebraucht wurde am Hofe des Tyrannen Chusro Anoscharwan (531—578) aus dem Sassanidenhause, der die griechische Philosophie, besonders Plato und Aristoteles, bis in die Feinheiten gekannt haben soll und den Neuplatonikern nach Schließung ihrer athenischen Schule 529 Zuflucht gewährte, weiß man nicht[39]. Es ergibt sich also für die Überlieferung von Einzelheiten aus den *Καθαρμοί* des Empedokles folgender Weg: Empedokles (483—423 v. Chr.) — Plotin (205—270 n. Chr.; spielt wiederholt auf die *Καθαρμοί* an) — Porphyrios (232—304 n. Chr.; gibt in seiner Philosophiegeschichte Auszüge aus Empedokles und entwickelt seine Seelenlehre nach ihm) — Syrische Übersetzung der Philosophiegeschichte des Porphyrios (wohl erste Hälfte des 6. Jahrhunderts) — Muhammed asch-Schahrastani (erste Hälfte des 12. Jahrhunderts; verfaßt danach seinen arabischen Auszug).

Porphyrios gibt, als einen „zweiten Ansatz" für Empedokles: „die Schicksale der Seele: ihren himmlischen Ursprung", ihren Sturz in die Welt des Streites und die sinnliche Verstrickung, schließlich die Rückführung der Seele in ihre einstige himmlische Heimat. Daß dies der Inhalt des zweiten Empedokleischen Werkes, der *Καθαρμοί*, gewesen ist, ist von vornherein wahrscheinlich und wird durch die griechisch erhaltenen Fragmente bestätigt.

Muhammed asch-Schahrastani nun wandelt die Seelenlehre des Empedokles so, daß er vier Seelen unterscheidet: die logische und die vernünftige gehören zum Menschen, dann gibt es noch die tierische und die pflanzliche. Die jeweils höhere Seele ist nach asch-Schahrastani das *Mark* der tieferen, die ihre *Rinde*

[39] Nach der Darstellung von Altheim-Stiehl, sowie dem oben p. 391 (Anm. 14) von mir erwähnten Aufsatz von Franz Altheim.

bildet. Das klingt immerhin noch an den Akragantiner an[40], aber das volle Maß der Porphyrianisch-Plotinischen Umbildung wird deutlich, wenn man von asch-Schahrastani hört, Empedokles habe gelehrt: *Und es waren die Teilseelen Teile der Allseele, wie die Teile der Sonne, aufgehend über den Öffnungen des Hauses, und die Allnatur ist von der (All-)Seele verursacht, und er* [Empedokles] *schied zwischen Teil und Verursachtem; der Teil sei ein Anderes, ein Anderes das Verursachte. ... Ferner sagte er: das Besondere der Allseele ist die Liebe. Denn nachdem sie* [die Allseele] *hingeblickt hatte auf die Vernunft und deren Schönheit und Glanz, liebte sie sie, wie der Liebende den Gegenstand seiner Liebe. Und sie suchte sich mit ihr zu vereinigen und bewegte sich auf sie hin. Und das Besondere der Allnatur ist der Streit, weil sie, nachdem sie entstanden war, kein Sehvermögen hatte, mittels dessen sie die (All-)Seele und die Vernunft hätte wahrnehmen und lieben können*[41].

Man sieht, was hier geschehen ist: Philia und Neikos, die nach der Naturlehre des Empedokles in *Περὶ Φύσεως* beide die Natur durchwalten, haben jetzt getrennte Gebiete angewiesen erhalten: die Liebe eignet der Allseele, der Streit jedoch der Allnatur.

Wenn Kranz meint, vom Pythagoreismus des letzten Hölderlinschen Fragments *Empedokles auf dem Aetna* sei es nur ein Schritt noch bis zum Christentum, so scheint mir der Schritt von der Seelenlehre dieses neuplatonisch modifizierten Empedokles des asch-Schahrastani bis zur Welt Hölderlins schlechthin noch kürzer zu sein.

Es ergibt sich hier noch weiter eine eigenartige Übereinstimmung: Muhammed asch-Schahrastani teilt als Lehre des Empedokles mit: *Sie* [die seelischen Teile] *neigten sich den sinnlichen Vergnügungen zu ... und sie vergaßen, was ihrem Wesen innewohnte von jenem Glanz, jener Schönheit und Vollkommenheit, der geistigen, seelischen und vernünftigen.* Und deshalb muß erfolgen, gewissermaßen von oben her[42], der Eingriff der Allseele: *Als die Allseele ihr* [der Teile der Seele] *Aufbegehren und Verstrickung sah, sandte sie zu ihnen einen von ihren* [der Allseele] *Teilen herab, der feiner, durchdringender und edler war als diese beiden Seelen, die tierische und die pflanzliche, und als jene in sie verstrickten Seelen, damit sie die beiden Seelen an ihrem Aufbegehren hinderte und die verstrickten Seelen ihre* [der Allseele] *Welt lieben lehrte und sie erinnerte an das, was sie vergessen hatten, und sie unterwies in dem, was sie nicht wußten, und sie reinigte von dem, womit sie sich befleckt hatten, und sie säuberte von dem, wodurch sie sich unrein gemacht hatten ...*

Und dieser edle Teil [der Allseele] *ist der Prophet, der gesandt wird in jeder Umdrehung der Umdrehungen. Er wandelt nach den Regeln der Vernunft und des ersten Grundstoffes, was die Beachtung von Φιλία und Νεῖκος angeht.*[42]

Bei Hölderlin lebt Empedokles, wie der Prophet hier, im Einklang mit der Natur, die von den Göttern durchseelt ist, und der Streit der Menschen ruft ihn aus seiner Stille:

[40] Cf. Diels, a.a.O., Fragm. 84, p. 342.
[41] Altheim-Stiehl, a.a.O. p. 32/33.
[42] Cf. Altheim-Stiehl, a.a.O. p. 35/36.

Wenn ich die Fremdlinge, die gegenwärtgen,
Die Götter der Natur, mit Nahmen nannt',
Und mir der Geist im Wort, im Bilde sich,
Im seeligen, des Lebens Räthsel löste —
So wuchs ich still herauf und anderes
War schon bereitet. Denn gewaltiger,
Wie Wasser, schlug die wilde Menschenwelle
Mir an die Brust, und aus dem Irrsaal kam
Des armen Volkes Stimme mir zum Ohre.
Und wenn, indess ich in der Halle schwieg,
Um Mitternacht der Aufruhr weheklagt,
Und suchend durchs Gefilde stürzt, und lebensmüd
Mit eigner Hand sein eignes Haus zerbrach,
Und die verlaideten verlassnen Tempel,
Wenn sich die Brüder flohn, und sich die Liebsten
Vorübereilten, und der Vater nicht
Den Sohn erkannt, und Menschenwort nicht mehr
Verständlich war, und menschliches Gesez
Zerrann — — — — an der Flamme,
Da fasste mich die Deutung schaudernd an,
Es war der scheidende Gott meines Volks!
. . . . . .
Und ihn zu sühnen, gieng ich hin. . . . (Hell. III, p. 222.)

Über dies Tun des Retters berichtet Muhammed asch-Schahrastani weiter: *Einige der Seelen behandelt er wie ein Freund mit Weisheit und gütiger Ermahnung, gegen andere verfährt er heftig mit Gewalt und mittels des Νεῖκος. Und zuweilen fordert er auf mittels der Zunge seitens der Φιλία auf gütige Art, auf daß er befreie die edlen Teilseelen, die verstrickt sind in die Verführungen der beiden temperamentsmäßigen Seelen* [der tierischen und der pflanzlichen], *von der leeren Verführung und der nichtigen Täuschung*[43].

Altheim—Stiehl haben im Anschluß hieran darauf hingewiesen, daß Porphyrios sich der Platonischen Formulierung aus dem *Phaidon* erinnert habe, wo dem vernünftigen Teil der Seele die Herrschaft über alles im Menschen zugeschrieben werde. Weiter ist eruiert worden, daß sich an diesem Punkt Rückschlüsse auf den Umriß der *Καθαρμοί* ergeben: was asch-Schahrastani, der Eigenart seiner Religion und seines Kulturkreises entsprechend, als *Propheten* bezeichnet, ist nicht ohne weiteres mit dem *μάντις* des Empedokles der griechischen Fragmente gleichzusetzen. Wenn im Sinne des Arabers die geistige Überlegenheit das Kennzeichen für den Propheten ist, dann muß — das ergibt sich auch aus dem Anfang von asch-Schahrastanis Pythagoras-Kapitel — Pytha-

[43] Altheim-Stiehl, a.a.O. p. 36.

goras ein solcher *Prophet* gewesen sein, aber auch Empedokles muß sich als Prophet gefühlt haben[44]. „'Seher und Sänger und Ärzte und Fürsten' — von allen besaß Empedokles etwas oder beanspruchte es. Empedokles hat keinen einheitlichen Ausdruck geprägt für das, was asch-Schahrastani auf seine Weise als Prophet bezeichnete. Immerhin scheint Empedokles den Ausdruck *πολιτικός* neben anderen gebraucht zu haben . . ."[45]

Von diesem Punkt aus führt die Empedokles-Überlieferung, besonders ein Aristoteles-Zeugnis, weiter zu der Welt von Hölderlins letzter Konzeption seines Helden. Die Überlieferung weiß zu berichten, Empedokles habe auch ein Gedicht auf den Perserkönig Xerxes verfaßt, es sei aber von seiner Tochter oder seiner Schwester verbrannt worden. Gegenüber den früheren Spekulationen der Forschung mit Bezug auf dieses Motiv ergibt sich jetzt auf Grund der neuen Empedokles-Erkenntnisse (auf dem Wege über Muhammed asch-Schahrastani) der folgende Sachverhalt: Der Lyder Xanthos, der den Griechen erstmalig über Zarathustra berichtete, ließ seit dem Erscheinen des Zarathustra bis zum Übergang des Xerxes nach Europa 6000 Jahre verflossen sein: „Mit jenen 6000 Jahren aber meinte Xanthos ein großes Weltjahr. Zarathustra stand für ihn am Beginn des Aion, dessen Abschluß Xerxes' Unternehmen bezeichnete"[46].

Dieser selbe Xanthos hat nach Diogenes Laertios[47] ein Buch über Empedokles verfaßt, worin er berichtet, Empedokles habe die ihm angebotene Königswürde ausgeschlagen. Altheim—Stiehl kombinieren auf Grund ihrer neuen Empedokles-Ergebnisse: „Der 'Prophet' tritt bei 'jeder Umdrehung der Umdrehungen' auf, so zeigte sich. Jeder Aion, um es anders auszudrücken, hat seinen Propheten"[48].

Hölderlin läßt seinen um die Rettung des Volkes bemühten Empedokles bekennen:

Doch oft, wenn mich des Volkes Dank bekränzte,
Wenn näher immer mir, und mir allein,
Des Volkes Seele kam, befiel es mich.
Denn wo ein Land ersterben soll, da wählt
Der Geist noch Einen sich am End, durch den
Sein Schwanensang, das lezte Leben tönet.
Wohl ahndet ichs, doch dient' ich willig ihm.
Es ist geschehn. Den Sterblichen gehör ich
Nun nimmer an — — — — — (Hell. III, p. 223).

[44] Cf. für diesen Zusammenhang die Fragmente 117 und 129 bei Diels (von mir zitiert oben Anm. 21), aus denen die Überlegenheit von Pythagoras und Empedokles aus ihrer Überschau über die gelebten Inkarnationen sichtbar wird.

[45] Altheim-Stiehl, a.a.O. p. 42.

[46] Altheim-Stiehl, a.a.O. p. 43.

[47] Diogenes Laertios, 8 (cf. oben Anm. 4).

[48] Altheim-Stiehl, a.a.O. p. 43.

Der die neue Weltstunde heraufführende Prophet ist für Xanthos, den Lyder, 5000 Jahre vor Xerxes' Übergang Zarathustra gewesen. „Daß dieser auch für Empedokles Prophet eines Aion war, ist nicht erweislich. Alles hingegen spricht dafür, daß Pythagoras eine solche Stellung einnahm. Was Empedokles an Xerxes' Übergang allein interessieren konnte, war, daß dieser das Ende eines Aion brachte. Mit dem neuen Weltjahr, das sich damit ankündigte, mußte ein neuer Prophet kommen. Kein Zweifel, daß Empedokles sich als diesen betrachtete. Er hat also an Xerxes' Anmarsch keine politischen Hoffnungen geknüpft. Nicht als kommenden Sieger hat er den Perserkönig begrüßt, sondern als den Mann, der eine neue 'Umdrehung' ankündigte. Was für Xanthos Unheil und Ende bedeutete, war Empedokles Verheißung und Bestätigung eigenen Anspruchs.“[49]

Auch Hölderlins Empedokles sieht das Ende seiner Zeit und seine Aufgabe, durch seinen Opfertod die neue Weltstunde heraufzuführen, in eins verwoben; im Tode wird ihm das Leben begegnen:

— — — — — — O Ende meiner Zeit!
O Geist, der uns erzog, der du geheim
Am hellen Tag und in der Wolke waltest,
Und du, o Licht! und du, du Mutter Erde!
Hier bin ich ruhig, denn es wartet mein
Die längstbereitete, die neue Stunde
Nun nicht im Bilde mehr, und nicht, wie sonst,
Bei Sterblichen im kurzen Glük, ich find',
Im Tode find' ich den Lebendigen
Und heute noch begegn' ich ihm, denn heute
Bereitet er, der Herr der Zeit, zur Feier
Zum Zeichen ein Gewitter mir und sich. (Hell. III, p. 223.)

Ich schließe daran an die Prosa-Schlußbemerkung Hölderlins vom Ende des *Aetna*-Fragments: *Manes, der Allerfahrne, der Seher erstaunt über den Reden des Empedokles und seinem Geiste, sagt, er sei der Berufene, der tödte und belebe, in dem und durch den eine Welt sich in sich auflöse und erneue. Auch der Mensch, der seines Landes Untergang so tödtlich fühlte, könnte so sein neues Leben ihnen. Des Tags darauf, am Saturnusfeste, will er ihnen verkünden, was der lezte Wille des Empedokles war* (Hell. III, p. 227).

Daß Beziehungen bestehen zwischen der Welt des Empedokles von Akragas, der sich als Prophet eines neuen Aion fühlte, und Hölderlins Empedokles, der durch seinen Opfertod ein neues Zeitalter der Versöhnung zwischen dem *Herrn der Zeit* und den Menschen heraufführen will, scheint mir durch diese Anklänge und Übereinstimmungen zum mindesten nahegelegt. Vieles, was in der Schluß-

[49] Altheim-Stiehl, a.a.O. p. 43/44.

fassung *Empedokles auf dem Aetna* dunkel und seltsam und kaum zu interpretieren war, löst sich bei der Annahme, daß Hölderlin etwas gewußt habe von diesem Aion und dem *Propheten*, der bei jeder *Umdrehung der Umdrehungen* auftritt und als den sich Empedokles von Agrigent gefühlt hat.

Man könnte m. E. vermuten, daß Hölderlin im Tübinger Stift, im Umgang mit Hegel und Schelling, sich nicht nur in die Welt Platos unmittelbar und innig einlebte, sondern daß er auch mittelbar, durch Kompendien und Übersichtswerke, in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte mit ihrem Eklektizismus aus hellenistischen, orientalischen, plotinisch-neuplatonischen und christlichen Elementen eingeführt wurde. Es muß jemand dagewesen sein, der ihn in orientalische Gedanken einführte. Vielleicht war es jener Ephorus Schnurrer, dem Hölderlin seinen Examenstraktat *Parallele zwischen Salomons Sprichwörtern und Hesiods Werken und Tagen* widmete, dessen erster Satz lautet: *Die ungebildete Philosophie des Orientalismus und des entstehenden Griechenlands muss jedem interessant seyn.*

Wenn diese Gedanken vom *Weltenjahr* und dem in jedem *Aion* auftretenden *Propheten* je an Hölderlin herangetragen worden waren, so wäre es nicht verwunderlich, wenn sie ihm in der Hoffnungslosigkeit der Homburger Zeit und der Unüberschaubarkeit der politischen Situation um die Jahrhundertwende wieder lebendig geworden und ihm zu einer neuen Konzeption der Empedokles-Gestalt Anlaß geworden wären. Vielleicht wird die genaue Nachprüfung der von Hölderlin hinterlassenen Handbücher, auf die Kranz hofft, auch in der von mir angezeigten Richtung etwas Neues ergeben. Das soll jedoch keinesfalls in Widerspruch treten zu der von Kranz formulierten Einstellung der Ehrerbietung dem Schöpfertum des Genies gegenüber: „Die tiefste ‚Quelle' war eben doch die Brust des Dichters selbst".

Die Rolle der „Zeit“ und des „Schicksals“ in Eduard Mörikes „Maler Nolten“.

Von
Wolfgang Taraba (Princeton, New Jersey).

I.

Durch die Mörikeforschung des letzten Jahrzehnts ist es immer deutlicher geworden, daß des Dichters Verhältnis zur „Zeit“, d.h. zum unaufhaltsamen Verfließen des gelebten Augenblicks, eine wesentliche, wenn nicht sogar die zentrale Stellung in seinem Leben und Werk einnimmt. Daß Leben und Werk bei ihm nicht zu trennen sind, zeigen besonders die Jugendgedichte, in denen diese Zeitverhaftetheit des menschlichen Daseins, die als Schmerz am Vorbei erfahren wird, in der Form der „Erinnerung“ Gestalt gewinnt. Erinnerung aber ist der Mörikesche Versuch, das entschwundene Glück und Leid der Vergangenheit dichtend in der Gegenwart wachzurufen und es so im schöpferischen Vorgang zu bewahren. Dies zeigt sich in einer Abfolge von Fixierungsversuchen, unter denen wir des Dichters Streben verstehen, den bedrohten und ständig entgleitenden Halt im Ablauf der Zeit wiederzugewinnen. Davon legen besonders die Gedichte *Erinnerung* (1822), *Nächtliche Fahrt* (1823), der *Peregrina*-Zyklus (1824ff.), *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang* (1825), *Besuch in Urach* (1827), *Im Frühling* (1828), *Sehnsucht* (1830) und *An Luise* (1830) Zeugnis ab.

„Zeit“ im Mörikeschen Sinne bedeutet also schon immer persönliche Zeit, das Ineins von Vergangenheit und Gegenwart im Leben des Dichters. Dieses Zeiterleben trägt Züge, die es der ungeteilten Zeitschau Goethes naherücken. Keinesfalls darf Mörikes Zeitempfinden mit dem so ganz anders gearteten seiner Zeitgenossen verwechselt werden. Die Problematik in der Zeithabe der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, die sowohl durch die Abwendung von Goethes Weltbild, durch die Ablösung vom Hergebrachten und durch das Erwarten des Zukünftigen im Schrifttum der Jungdeutschen als auch durch die Entleerung der christlichen Zeitschau etwa im Werke Feuerbachs oder die „Zernichtung“ des Ich in der Geschichtszeit bei Georg Büchner gekennzeichnet ist, ist Mörikes Schaffen fremd. Auch hat die aufkommende Mechanisierung des Zeitalters mit ihrer Umwandlung einer in Bewegung geratenen modernen Gesellschaft, mit der sich Goethe in den *Wanderjahren* auseinandersetzt, Mörikes Zeitempfinden nicht beeinflussen können.

Dieses speziell Mörikesche Zeitempfinden, das ihn durch die reine Ichbezogenheit von Vergangenheit und Gegenwart einer Kategorisierung weitgehend entzieht, hat seine wohl bemerkenswerteste und wichtigste Gestaltung für den jungen Dichter in seinem Roman *Maler Nolten* gefunden. Um dies in aller Deut-

lichkeit erkennen zu können, muß zunächst einmal auf einige Briefe eingegangen werden, in denen sich Mörike über sein eigenes Kunstschaffen im Vergleich mit dem seiner Zeitgenossen klarzuwerden versucht. Die *Londoner Kaffees und öffentlichen Plätze*, die *Kopien aus Teezirkeln und Gesellschaften*, das Zuhausesein *mitten auf dem Tummelplatze des gestalt- und farbenreichsten Lebens* sind für ihn die Ingredienzen, *ein unterhaltender, guter Schriftsteller* zu sein, — *aber kein Dichter . . . Eine 'Iphigenie' schreibt sich gar wohl ohne das, wenn man zuvor ein Johann Wolfgang von Goethe*[1]. Und: *'Die Zerrissenen' kenne ich nicht. Die beiden Stuttgarter wollten mirs auch nicht verzeihen. Mich schreckte aber der Titel, den ich charakteristisch für unser Zeitalter nahm*[2]. Oder: *Wie konnte sich der Verfasser* [einer Rezension der *Iris* in den *Blättern für literarische Unterhaltung*] *die Gelegenheit entgehen lassen, andere bedeutendere Sünden des modernen europäischen Lebens — Politik, Börsenwesen, Weltschmerz, Schriftstellerei usw. — zu bespotten!*[3] Diesem Wesen der modernen Schriftstellerei setzt Mörike das eigene Kunstpostulat entgegen, das von der *Seltenheit pikanter Erscheinungen* bestimmt ist: *Wenige, aber starke Eindrücke von außen, — ihre Verarbeitung muß im ruhigen, bescheidenen Winkel geschehen; auf dem ruhigen Hintergrund wird sich ihr Kolorit erhöhen, und die Hauptsache muß doch aus den Tiefen des eigenen Wesens kommen*[4]. Dieses bewußte Streben nach dem Bleibenden in der Kunst steht auch hinter dem bekannten Aufgeben des „Franckhischen Handels". Dem Entschwindenden in den Phänomenen des Tages setzt Mörike somit über das Verhaftetsein mit der Vergangenheit im eigenen Leben hinaus auch das Ausreifende, langsam Wachsende des eigenen Kunstschaffens entgegen, das durch seine Ablösung von den Modeströmungen Anspruch auf Dauer gewinnt. Der Ablösung vom Gewesenen im jungdeutschen Schrifttum steht bei ihm die Bewahrung der Vergangenheit im Strom der Zeit gegenüber, die sich eben durch ihre Bezogenheit auf das eigene Dasein auch von der mehr historisch-kulturellen Vergangenheitsbeschäftigung der Romantiker unterscheidet.

Freilich hat auch der *Nolten* die verschiedensten Einflüsse erfahren. Besonders sind hier Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die *Wanderjahre* und gewiß auch die *Wahlverwandtschaften* zu nennen. Darüber hinaus hat die eingehende Beschäftigung mit dem Werke William Shakespeares, das Mörike durch Wilhelm Waiblinger nahegebracht wurde, ihre Spuren hinterlassen, besonders in der Verquickung des Komödiantenmotivs mit der Erfahrung der Zeitlichkeit des Daseins und in der Auseinandersetzung Noltens mit der „Zeit" zu Ende des Romans. Auch sind Ähnlichkeiten mit der in der Nachfolge Goethes aufgeblühten

[1] An Luise Rau [Owen, im Sommer 1830]. Eduard Mörike, *Briefe*, hg. von Friedrich Seebaß (Tübingen o. J. [1939]). Im Folgenden wird diese Ausgabe als *Briefe I* bezeichnet. Als *Briefe II* wird angeführt: Eduard Mörike, *Unveröffentlichte Briefe*, hg. von Friedrich Seebaß (Stuttgart 1945).

[2] An Friedrich Theodor Vischer, Ochsenwang, den 5. Oktober 1833, *Briefe I*, S. 394ff.

[3] An Wilhelm Hartlaub, Cleversulzbach, den 29. Mai 1840, *Briefe I*, S. 483ff.

[4] An Luise Rau [Owen, im Sommer 1830], *Briefe I*, S. 236ff. Sperrdruck von mir.

romantischen Romantradition unverkennbar. Aber auch solche Anklänge bestimmen keineswegs das tiefere Wesen dieses Werkes. Das erkennt schon Vetter, wenn er in Bezug auf die Romantik wiederholt zu dem Ergebnis kommt, daß „nirgends eine größere eingehende Parallele zwischen einem Mörikeschen Werke und einem der Romantiker aufgedeckt werden" könnte[5]. Es ist auch durchaus abwegig, um nur ein Beispiel herauszugreifen, die angebliche „Formlosigkeit" des *Maler Nolten* als einen „echt romantischen Zug" zu kennzeichnen, wie das so häufig in der Literatur geschehen ist. Wenn man diesem Roman jede Form abspricht, sieht man entscheidend an ihm vorbei. Wo bei den Romantikern das Arabeskenhafte und Willkürliche in der Erzähltechnik, das Zerstören der Form und die „romantische Ironie" auf den Gedanken einer progressiven Universalpoesie zurückgeführt werden können, liegt bei Mörike, wenn auch zunächst schwer erkennbar, eine eigene und echte Struktur des Aufbaus zugrunde, die untrennbar mit seinem Zeiterleben verbunden ist, das auch dem Schicksalsgedanken des Romans sein Gepräge gibt. Wohl gelangt dieses Zusammengehen von Gehalt und Gestalt in der Prosa Mörikes erst in der Mozartnovelle zur Vollendung, es ist aber bereits im *Maler Nolten* vorangelegt. Inwieweit das bewußt geschehen ist, muß dahingestellt bleiben, da Mörike sich im Zusammenhange mit seinem Roman nicht unmittelbar darüber geäußert hat. Bedeutend für sein Formempfinden noch über das hinaus, was wir in seiner Lyrik erkennen können, ist aber folgende allgemeinere Stelle eines Brieffragments aus der Cleversulzbacher Zeit, deren bislang übersehene Gültigkeit auch für den *Maler Nolten* im Verlauf dieser Studie aufgezeigt wird: *Die Form ist doch in ihrer tiefsten Bedeutung ganz unzertrennlich vom Gehalt, ja in ihrem Ursprung fast eins mit demselben und durchaus geistiger, höchst zarter Natur*[6]. Um dieses Form und Gehalt Gemeinsame zu erkennen, müssen wir uns nun dem Gehalt des Romans zuwenden, um dann auf das Schicksalsgewebe und die Gestalt der Komposition einzugehen.

II.

Mörikes *Maler Nolten* ist ein Bekenntnisroman im Sinne des jungen Goethe. Parallelen zu dem Leben seines Dichters sind unverkennbar, wenn auch die wirk-

[5] Hans Vetter, *Eduard Mörike und die Romantik* (Bern 1920), S. 102. Vetter gibt eine aufschlußreiche Zusammenstellung von der Romantik verwandten Stoffen und Motiven bei Mörike (vgl. S. 70—103) und stellt überdies die persönlichen Beziehungen des Dichters zur Romantik heraus. Vgl. auch die grundlegenden Arbeiten von Gertrud Schütze, *Mörikes Lyrik und die Überwindung der Romantik* (Dissertation, Münster 1939), und Marcella Burger, *Die Gegenständlichkeit in Mörikes lyrischem Verhalten* (Dissertation, Heidelberg 1945), durch die die Andersartigkeit Mörikes von den Romantikern leitmotivisch zu verfolgen ist. Zur Absetzung des *Maler Nolten* von den romantischen Romanen vgl. auch Benno von Wiese, *Eduard Mörike* (Tübingen und Stuttgart 1950), S. 170 ff. Zur entwicklungs- und themengeschichtlichen Abgrenzung Mörikes von Vorgängern und Zeitgenossen vgl. bes. Harry Maync, *Eduard Mörike. Sein Leben und Dichten* (Stuttgart 1944), S. 341—352.

[6] Mitgeteilt in *Briefe I*, S. XVIII.

lichen Geschehnisse ihre künstlerische Umformung erhalten haben. Schon Leffson[7] stellt die Bezüge zwischen den Personen des Romans und den Freunden der Jugendzeit Mörikes, zwischen der Elisabeth und Maria Meyer, der Agnes und Klärchen Neuffer sowie Luise Rau deutlich heraus. Die Mörikesche Kindheit kehrt in dichterischer Gestaltung in den Blättern *Ein Tag aus Noltens Jugendleben* wieder. Anklänge an Ludwigsburg, Stuttgart, wo Mörike im Hause seines Oheims Georgii als Gymnasiast lebte, an Bernhausen und die Orte und Menschen der Vikariatszeit scheinen fast auf jeder Seite des Romans durch und machen ihn so zu einem Werke der persönlichen Erinnerung, indem der Dichter sich bemüht, die eigene Vergangenheit und Gegenwart im künstlerischen Schaffen ineins zu knüpfen, sie bewahrend festzuhalten. Die gegenwärtige Liebe zu Luise Rau — der *Maler Nolten* entsteht in der Verlobungszeit und erscheint 1832 — spiegelt sich, den Brautbriefen bis in den Ton verwandt, in dem Roman wider. Man vergleiche etwa folgende Stellen der Briefe mit der Schilderung der Agnes: am 19. März 1830 schreibt der Dichter an die Geliebte: *Deine ganze Erscheinung, Dein stilles, verschlossenes, häufig mißstandenes* [sic] *Wesen, Deine heimliche Besuche auf dem Kirchhof, jener gedankenvolle, starre Blick, mit dem Du öfters, die laute Gesellschaft überhörend, unbeweglich dasaßest, — dies alles gab Dir in meinen Augen etwas Feierliches, Mysteriöses, ja zuweilen etwas Geisterhaftes, das mir heilig und unantastbar war*[8]. *Weist Du nicht,* heißt es ein andermal, *daß Du mein krankes Kindchen bist? . . . Hast Du mir nicht selber ehrlich heraus gesagt, welchen Unfall Du noch neulich mit Deinen Nerven hattest? Es hat mich genug erschreckt und Du mußt Dich auf alle Weise schonen . . . Mir ists ein herzzerreißendes Bild* (*Briefe I*, S. 214). Oder an Adolf Mörike schreibt er: *Luise wurde durch die Angst, durch die Erschöpfung des Tages usw. dennoch dergestalt angegriffen, daß sie, wie ich nachher erfuhr, in völlige Ohnmacht verfiel. — Ihr ganzer Zustand hatte mir schon eine Zeit lang recht bange gemacht* (*Briefe I*, S. 222).

Von diesen mannigfaltigen Beziehungen zum Leben des Dichters aus muß der *Maler Nolten* im Gegensatz sowohl zu den meisten romantischen Romanen, die ihren Stoff vielfach aus der reinen Phantasie oder aus der Historie schöpfen, als auch zu den tageskritischen und politischen Romanen der Jungdeutschen eine Verdichtung des eigenen Jugenderlebens Mörikes genannt werden. Der *Nolten* ist gar nicht abzulösen von dem Ich seines Schöpfers. Aber die aufgezeigten persönlichen Beziehungen können uns genau wie die Ähnlichkeiten mit dem Romanwerk Goethes und dem der Romantiker nur eine erste Abgrenzung bieten.

[7] *Mörikes Werke in vier Teilen*, hg. und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von August Leffson (Berlin—Leipzig—Wien—Stuttgart 1925), zweite Auflage. Vgl. die Einleitung des Herausgebers (III, 8ff.). Diese Ausgabe wird für sämtliche Zitate benutzt, wobei sich die römischen Ziffern auf den jeweiligen Teil und die arabischen Ziffern auf die jeweilige Seitenzahl beziehen.

[8] Owen, den 19. Mai 1830, *Briefe I*, S. 212. Vgl. dazu die Begegnung Noltens mit Agnes auf dem Kirchhof (IV, 48ff.), die Gespräche über die Krankheit des Mädchens (u.a.) IV, 54ff. und die Schilderungen der ständig zunehmenden Zerrüttung ihrer Nervenkraft.

Sie reichen bei weitem noch nicht zur Grundlage seines Verständnisses hin. Den eigentlichen Kern des Romanes werden wir mit Benno von Wiese[9] in dem leitmotivisch entwickelten Schicksalsgedanken Mörikescher Prägung zu erblicken haben, der im Zusammenhang mit der psychologischen Motivierung der Geschehnisse die persönliche Sphäre des *Maler Nolten* in den Bereich überdauernder Dichtung erhebt.

Die Auffassung Mörikes vom Schicksal aber geht wiederum aus seinem Zeitempfinden hervor. Aus der eingangs entwickelten Stellung des jungen Mörike zu Vergangenheit und Gegenwart, zu seinem Leiden an der Zeitlichkeit des Daseins, können wir erst voll verstehen, was hier „Schicksal" meint. Wir fassen es zunächst ganz formal, wenn wir sagen, daß das „Schicksal" eine dichterische Transzendierung der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart in außermenschlich-dämonische Bereiche und Lebensquellen und damit zugleich die Verankerung und Begründung der im Irdischen ständig entgleitenden „Zeit" in einem geheimnisvollen überirdischen Sein ist, das die Zeit des Daseins umgreift, sich dem menschlichen Einfluß und Verständnis aber entzieht. Die Ausstrahlungen der Schicksalsmächte auf das Geschehen des Romans konzentrieren sich in der Person der umherschweifenden Zigeunerin Elisabeth und gehen so eine unlösliche Verbindung mit der anderen, der psychologischen Motivierung der Handlung ein. Zur Klärung der aufgeworfenen Probleme müssen wir uns nun mit den Hauptpersonen des *Maler Nolten* beschäftigen, die alle ganz eigentümlich, doch jede auf eine andere Weise, an der Zeitverhaftetheit der Geschehnisse ihres Lebens leiden.

Für Theobald Nolten selbst erwächst das Leiden an der „Zeit" aus einer tiefen Bindung an die vergangene eigene Jugend. Noltens retrospektive Haltung läßt ihn in der je gelebten Gegenwart scheitern. Das zeigt sich besonders deutlich in der Konstanze-Episode, die ihre Forderungen an ein ungeteiltes Ergreifen des Jetzt stellt. Zwar bemüht sich der Maler, zu einer Erfüllung der reinen Gegenwart zu gelangen; aber die Vorzeichen sind schon von Anfang an negativ: *denn eine früher geknüpfte Verbindung machte noch immer ihre stillen Rechte an sein Herz geltend* (III, 42). Er muß durch die *Überredung seines Gewissens* versuchen, das neue Glück zu genießen; denn er sieht es nicht so sehr von einem sich selbst genügenden gegenwärtigen Aufblühen, sondern aus der Perspektive des verlorenen alten Verlöbnisses mit Agnes, von dem er mit *unversöhnlichem Schmerz* glaubt, daß es für immerdar erschüttert sei: *Nun läßt sich die Innigkeit um so leichter begreifen, womit die gereizten Organe seiner Seele sich nach diesem neuen Lichte hinzuwenden strebten* (III, 43). Selbst in der Hoffnung auf eine glückliche Zukunft mit der Gräfin schwingt schon ein Ton der Entsagung mit, wenn durch den vermeintlichen Verlust der Agnes sich in Theobald die Überzeugung

[9] Die für das Verständnis des *Maler Nolten* überhaupt grundlegende Deutung bei Benno von Wiese, op. cit., S. 174ff., darf hier ebenso wie der Inhalt des Romans als bekannt vorausgesetzt werden.

verankert hat, *daß er sich noch glücklich schätzen müsse, wenn es ihm gelänge, mit der Bitterkeit seines gekränkten Bewußtseins jeden Rest von Sehnsucht in sich zu ertöten und zu vergiften* (III, 43).

Durch diese seelische Marter, die Nolten aus der Vergangenheit zieht, wird auch sein Verhältnis zu Konstanze noch in einer Gegenwart bestimmt, die rein äußerlich von den Schatten der früheren Verbindung frei ist. An dem einen Erlebnis von Agnes' vermeintlicher Untreue hat sich das Zeiterleben Noltens von Grund auf gewandelt. Die Qual des Verlorenhabens macht ihm das Dasein bodenlos und formt seine Erlebnisfähigkeit dergestalt um, daß ihm alle Zeit, und somit auch die zu lebende Wirklichkeit, zum haltlosen Schemen wird. Nolten gerät in eine Gefühlsverwirrung, in der sich die Einheit des Selbst aufzulösen scheint. Darüber hinaus werden die Veränderungen in seinem komplizierten Seelenzustand für den Maler noch zu einem bewußten Vollzug[10].

Schon aus dieser durch das Nichthaltenkönnen des Augenblicks bestimmten Seelenverfassung und nicht erst aus der äußeren Katastrophe zwischen Theobald und Konstanze entspringt im Grunde die Noltensche Haltung der Entsagung und sein Versuch, in der Kunst neuen Halt zu gewinnen; denn nach dem ersten Schmerz über die durch Larkens' Briefunterschiebung verursachte Trennung kommt es wie eine Erlösung über Nolten. In der Entsagung, dem Bewußtsein, *gewisse Zeiträume wie blindlings* durchlebt haben zu müssen, um zu sich selbst kommen zu können, glaubt er, im zeitlosen Bereiche der Kunst seine ewig neue, weil alte Heimat zu finden. *Fast glaub' ich wieder der Knabe zu sein* (IV, 13). Entrückt dem haltlosen Strom der „Zeit" gegenwärtigen Geschehens, sollen Einst und Jetzt im schöpferischen Tun versöhnt werden. Der Bereich der Kindheit und die Unvergänglichkeit der Kunst stehen dem Entrinnenden in den äußeren Erscheinungen und zeitlichen Leidenschaften der Welt diametral entgegen, sie bewahren das Ich „ungeteilt". Damit ist aber die *Resignation*, auf die *jede meiner Prüfungen hingedeutet hat*, nicht mehr eine bloß negative Flucht vor dem Leben, sondern eine positive Zuwendung zum Wesen eines höhern Überdauernden. Dieses läßt auch die erlebten Enttäuschungen in dem Lichte des Notwendigen und als Vorbedingung der endlich erreichten Harmonie von Vergangenheit und Gegenwart im Raume der Kunst erscheinen. Das in seinem Zeiterleben zuvor gespaltene Selbst weiß sich nun im Einklang mit der *Macht*, die *in mir* ist (IV, 12). Theobald fühlt sich geborgen.

Nur von dieser wiedergewonnenen „zeitlichen" Ganzheit der Person können wir Noltens anfängliche Entschlossenheit verstehen, das Verhältnis mit Agnes trotz der klärenden Vermittlungsversuche Larkens' nicht wieder aufzunehmen.

[10] Vgl. III, 97: *Unser Freund fand in dieser fremden Sprache eine willkommene Art von Scheidewand zwischen sich selber und seinem gegenwärtigen Gefühl . . . Konstanze selbst verschwand ihm in eine zweifelhafte Ferne, so nahe ihm ihre äußere Gestalt auch war. Er sah die jetzt verflossenen Stunden, wenn er je sie wirklich erlebt haben sollte, wie eine längst entflohene Vergangenheit an, aber die Gegenwart deuchte ihm deshalb um nichts wahrhafter und gegenwärtiger und die Zukunft völlig ein Unding* (Sperrdruck von mir).

Es ist das Wissen um die Wunden, die die Zeit schlägt, was Nolten dem Schauspieler bedeuten läßt, er werde seinen so schwer errungenen Halt nicht wieder aufgeben. Er will seine ausschließliche Hinwendung zur Heilswelt der Kunst *bewahren . . . eh' ich's zum zweiten und zum dritten Male dahin kommen lasse* (IV, 17). Als ihm dann durch die Enthüllungen in Larkens' Abschiedsbrief kaum eine andere Wahl bleibt, als das Mädchen wiederzusehen, bemächtigt sich seiner eine dem Wahnsinn ähnelnde Gefühlsverwirrung: *Er lachte herzlich über sich selbst, er jauchzte hell auf und lachte über seine eigenen Töne, die ganz ein anderes Ich aus ihm hervorzustoßen schien* (IV, 27). Dieses Lachen Noltens über sich selbst ist in seinem Grunde verbittert, es ist das Gelächter der Verzweiflung über den erzwungenen Wiedereintritt in die Bodenlosigkeit des „Geschehens", das zugleich Vergehen und erneuten Selbstverlust bedeutet. In *solchen ungeheuren Übergängen des Geschicks* schwingt hier, zwar noch unbewußt, schon der Verlust der gewonnenen Fixierung im bergenden Raume der Kunst mit: *Gewonnen — nichts — ei ja doch, ein Mädchen, von der mir jemand schreibt, sie sei ein wahres Gotteslamm, ein Sanspareil, ein Angelus!* (IV, 27).

Der so erschütterte Nolten spürt, daß ihm der Halt erneut entgleitet. Darum strebt er von vornherein nach einer Sicherung für sein bedrohtes Gefühlsleben, bezieht eine seelische Ausweichstellung vor der Gegenwart. Er möchte die Zwischenzeit nicht mehr wahrhaben und fühlt sich bange vor der Zukunft. In der folgenden Wiedervereinigung mit der Braut sucht er darum die Vergangenheit vor dem Einbruch des Leidens in sein Leben und gibt sich dem Glauben hin, *daß das Unmögliche möglich, daß Altes neu werden könne.* Fromme *Jugendeindrücke* lassen ihn in der Kirche sich erinnernd verweilen, *wo Agnes als ein Kind gesessen,* er läßt sich von dem Mädchen durch das ganze Haus führen, damit sie ihm *alles nach der Reihe wieder zeige, was mich als Knaben glücklich machte. Was waren das noch schöne Zeiten* (IV, 56). Auch die Gespräche mit Vater und Tochter drehen sich immer wieder um vergangene Zeiten.

Aber der Versuch einer „Fixierung" der „Zeit" mißlingt. Das Geschehen der Zwischenzeit lauert wie ein Gespenst im Herzen des Malers und reißt eine unüberbrückbare Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart im eigenen Empfinden auf und läßt damit die Wirklichkeit des gelebten Daseins haltlos werden: *Dies Zimmer, der Alte mit seiner Tochter, die ganze Szene, die ihm ein Blitz des Gedankens im vollen überraschenden Kontraste mit der Vergangenheit aufreißt und erhellt, dünkt ihn auf einmal Duft und Traum zu sein, ja, wäre das, was er hier um sich her mit Augen sah, durch einen mächtigen Zauber urplötzlich vor ihm versunken und verschwunden, er hätte darin nur die natürliche Auflösung einer ungeheuren Illusion gesehen* (IV, 58). Agnes *schien ihm gar nicht mehr anzugehören* (IV, 58).

Als in diesem Widerstreit der Gefühle auch noch Noltens alter Gönner, der Baron — der der eigentliche Garant für die „Wirklichkeit" des Vergangenen in der Gegenwart war und in dessen *Beharren* eine *Art von Sicherheit . . . für*

unser eigenes Dasein lag (IV, 58) — verstirbt, entsinkt dem Maler jeder Mut, den eingeschlagenen Weg in die Zukunft weiterzugehen.

Als sich so alle Bindungen zwischen dem Einst und Jetzt aufzulösen scheinen, ruft gerade die nun offenbar werdende Hoffnungslosigkeit der Krankheit des Mädchens, die ein glückliches Zusammenleben mehr als fraglich erscheinen läßt (vgl. bes. IV, 89 und IV, 92), einen völligen Umschlag in der inneren Haltung Noltens hervor. Im Angesicht der Ungeborgenheit jeder Zukunft ergreift er die Gegenwart, vor der er zuvor in das Bewahrende der Kindheitserinnerungen geflohen war, setzt sich bewußt dem Eingriff des Schicksals aus; denn in der offensichtlichen Bedrohung vom Kommenden her nimmt auch die Gegenwart bereits den Charakter des Vergangenen an. Die gegenwärtig-„vergangene" Liebe wird nun gerade wegen ihres Enteilens in der Zeit und ihrer Verfallenheit an dunkle Mächte wohlig-leidend ausgekostet: *Aber zu fragen brauchte er wenigstens das eine nicht: ob er sie wirklich liebe, ob seine Neigung nicht etwa nur eine künstlich übertragene sei? vielmehr durchdrang ihn das Gefühl derselben nie so vollglühend als eben jetzt. Er dachte weiter nach und mußte finden, daß eben jene dunkle Klippe, woran Agnesens sonst so gleichgewiegtes Leben zum erstenmal sich brach, dieselbe sei, nach der auch sein Magnet von früh an unablässig strebte, ja daß ... die schlimme Zauberblume, worin des Mädchens Geist zuerst mit unheilvollen Ahnungen sich berauschte, nur auf dem Grund und Boden seines eigenen Schicksals aufgeschlossen war. Notwendig daher und auf ewig ist er mit ihr verbunden, Böses oder Gutes kann für sie beide nur in einer Schale gewogen sein* (IV, 92f.).

Mit einer Art von frommen Todeswollust gibt Theobald hier sein Streben nach dem Bleibenden endgültig auf. Das Bewahrenwollen geht über in eine Selbstpreisgabe an das Walten eines unheimlichen Geschicks. Die Aufeinanderfolge in der Zeit des irdischen Daseins wird als unabänderlich Verhängtes erlitten. In diesem Begreifen und Anerkennen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ihrer Unlösbarkeit von einer durch den Menschen nicht lenkbaren „Zeit" dunkler Mächte haftet dem ferneren Wege Noltens ein Zug des Abschiednehmens an, und er steht ohne wahren Halt dem Einbruch des Schicksals in der Gestalt der Zigeunerin offen.

Die heraufziehende Katastrophe kündet sich zunächst nur indirekt durch den Tod Larkens' an, dessen hinterlassene Papiere Theobald bis zu schmerzhafter Betäubung lebhaft an Elisabeth erinnern: *Und diese Wehmut der Vergangenheit, wie vielfach ist sie bei ihm gemischt* (IV, 140). Das Labyrinth des Gartens, in dem Nolten sich dieser Versenkung in eine längst totgeglaubte Welt wieder hingibt, ist fortan auch symbolisch für die Verwirrung seines eigenen schutzlosen Innern. Es treibt ihn, seiner Braut Larkens' Eingriff in ihre Liebe zu enthüllen, wenn er auch die Rolle Elisabeths in seinem Leben zunächst verschweigt. Die Reaktion der Agnes läßt Nolten den letzten Halt seiner selbst verlieren (vgl. bes. IV, 143). Das zur unabänderlichen Gewißheit werdende

Unheil im Ablauf des eigenen Daseins erfährt darüber hinaus beim persönlichen Auftreten Elisabeths sein gänzliches Aufgehen in der unbegreiflichen Zeit der Schicksalsmächte. *Die Gegenwart einer unnahbaren Macht schien alle seine Kraft in Bande zu schlagen* (IV, 148). Dem Präsidenten gegenüber äußert er: *Ich bin's gewärtig, bin's völlig zufrieden, daß morgen jemand kommt und mir sagt: 'Deine Braut hat Ruhe, Agnes ist gestorben'* (IV, 155).

Nachdem der so „vor-erinnerte" Tod der Agnes dann zur Wirklichkeit geworden ist, faßt Nolten noch einmal sein Leiden an der „Zeit" zusammen, deren Unlösbarkeit von der begründenden heillosen Zeit des Schicksals ihm schon im irdischen Bereich zur unleugbaren Gewißheit geworden ist. *Daß ich nichts wüßte von gestern und heute und morgen! Daß eine Gottheit diesen mattgehetzten Geist, weichbettend, in das alte Nichts hinfallen ließe! . . . Und doch, wer kann wissen, ob sich dort nicht der Knoten nochmals verschlingt? — O Leben! o Tod! Rätsel aus Rätseln!* (IV, 178). Noltens Ende bestätigt die Verschlingung von diesseitiger und jenseitiger „Zeit", wie wir weiter unten in der Elisabeth-Analyse sehen werden.

Dieser in der Gestalt Noltens stufenweise im Ablauf des Romans hervortretende Überdruß an der haltlosen Aufeinanderfolge von *gestern, heute und morgen*, der sich bis zur Aufgabe des Ich an das Nichts einer erhofften Zeitlosigkeit steigert, ist bei Larkens von vornherein gegeben. Er ist nicht der erst nach und nach vor der „Zeit" resignierende und schließlich von ihr mattgehetzte Mensch, sondern er hat bereits abgeschlossen. Für ihn ist jede „Entwicklung", so muß es wenigstens zunächst scheinen, vorüber. Larkens hat sich überlebt: das eigene Leben und der Umgang mit anderen ist zu einer Art Spiel für ihn geworden. Dies und sein Beruf machen ihn im doppelten Sinne zum „Schauspieler".

Obwohl Larkens die Einheit seiner Person um der schillernden Verwandlung des je gelebten Augenblicks willen ständig preisgeben kann, gibt es dennoch so etwas wie ein neues Leben für ihn. Auf seinem Gefühl der Leere, der Unwürdigkeit des Daseins, das mit der Vergangenheit auseinandergefallen ist, und einer tiefen Hypochondrie baut er in der ihm eigenen Art des Versteckspielens eine in sich ruhende Welt der Fürsorge für Nolten auf[11]. Er wird zu seinem Freunde und Ratgeber, und in der Teilnahme am Geschick des Jüngeren, die sich bis zum Schicksalspielen in dem fingierten Briefwechsel mit Agnes steigert, geht der Ausgebrannte und Resignierte unmerklich für sich selbst wieder in ein wirkliches „Geschehen" ein.

Hier nun greift die Zeit, an der er vorher zerbrochen war, erneut in das Leben Larkens' ein. Er erfährt sie als Wehmut über die Unmöglichkeit, die in ihm

[11] In Larkens einen „maître de plaisir" zu sehen, wie Vetter das tut (op. cit., S. 81), ist völlig abwegig und entbehrt der Grundlage im Text. Die sporadische Ausgelassenheit und das Arrangieren von Festen hat bei dem Schauspieler aber auch gar nichts mit dem eigentlichen Wesen eines „maître de plaisir" zu schaffen, sondern entspringt vielmehr dem Versteckspielen mit dem Wissen um die eigene Schwermut. Vgl. dazu besonders III, 51.

erwachende Zuneigung zu Agnes zu verwirklichen, und über den Verlust seines in der Fürsorge wieder begründeten eigenen Lebensinhaltes. Denn mit dem Betreiben der Wiedervereinigung des Freundes mit dessen Braut bereitet Larkens selbst das Ende seines Zusammenseins mit Nolten vor. Die tiefe Tragik in der Person des Schauspielers liegt darin, daß er den noch schwankenden neugewonnenen Halt in der Zeit aufgibt, um seine Rolle als „guter Genius" des Freundes zu Ende zu spielen (vgl. IV, 23ff.). Um Nolten vor einem ähnlichen Los der Reue über eine vertane Vergangenheit zu bewahren, zieht sich Larkens in seine frühere Hoffnungslosigkeit zurück, in der nur noch die negative Gewißheit bleibt, daß ihm *die Macht gegeben sei, das Leben eigenwillig abzuschütteln* (III, 174) und damit der Zeitverhaftetheit des eigenen Daseins ein Ende zu setzen. Aber im Wiederbegegnen mit Nolten brechen die alten Wunden von neuem auf, und Larkens kann sich in einer sinnlosen, da mit der Vergangenheit endgültig auseinandergefallenen Gegenwart nur noch den Tod geben. Im Angesicht des Verlustes auch des letzten Haltes fordert die entleerte Gegenwart die Vernichtung der zur Qual gewordenen Erinnerung im Tode des Selbst[12].

Das bisher Gesagte darf uns aber noch nicht zur Charakterisierung des Larkensschen Verhältnisses zur Zeitlichkeit des Daseins genügen. Es bildet gewissermaßen nur eine Endphase und liefert die Resultate innerer Vorgänge. Das quälerische Leiden des Schauspielers, dem *Vergangenheit und Gegenwart in ein grinsend Bild* (III, 174) zusammenfließen, ist im Geschehen des Romans eigenartig verhüllt, genau wie Larkens' Wesen sich hinter immer neuen Masken verbirgt. Das mag daran liegen, daß Larkens' „eigentliches" Leben schon vor Beginn des Romanes seinen Abschluß gefunden hatte und die Hauptentwicklung des Schauspielers nicht ausgeführt, sondern nur angedeutet ist. Doch gerade ihm hat der junge Mörike seine wohl tiefsten Aussagen über Vergangenheit und Gegenwart in den Mund gelegt, und zwar in dem phantasmagorischen Zwischenspiel *Der letzte König von Orplid*. Aus diesem Schattenspiel erhellt die Stellung Larkens' zur Zeitverhaftetheit des Irdischen; denn in der Dichtung hat er seinem aus dem Geschehen der Vergangenheit erwachsenden Leiden Ausdruck gegeben. Erst die Kenntnis *Orplids* läßt des Schauspielers Tun im Ablauf des Romans und seinen endlichen Selbstmord voll verstehen. Darum geht es nicht an, wie das häufig in der Literatur geschehen ist, den *Letzten König von Orplid* als ein bloßes „Einschiebsel" zu behandeln, das durch die Inhaftierung der beiden Freunde nach der Aufführung in einem nur äußeren Zusammenhange mit dem Gehalt des Romans stehe.

Die Rolle *Orplids* ist über die losen äußeren Verknüpfungen hinaus durchaus innerer Natur für das Verständnis des Romans als Ganzen. Mörike sagt: *Zu-*

[12] Vgl. dazu IV, 109: *Begreiflich aber wird man es finden, wenn bei der Begegnung des geliebtesten Freundes der Gedanke an eine zerrissene Vergangenheit mit überwältigender Schwere auf das Gemüt des Unglücklichen hereinstürzte, wenn er sich ein für allemal von demjenigen abwenden wollte, mit dem er in keinem Betracht mehr gleichen Schritt zu halten hoffen durfte.*

gleich mag das Schattenspiel *einen lebhaften Begriff von dem inneren Leben jenes Schauspielers geben, welcher bereits unsere Aufmerksamkeit erregte und noch mehr künftig unsre Teilnahme gewinnen wird*[13]. Larkens selbst nennt Orplid *meine Insel*, entstanden aus den *alten Erinnerungen*, und weist auf das *Pathologische der Sache* hin. In dem Orplidmythus setzt sich der Schauspieler so mit dem eigenen Leiden an der „Zeit" dichterisch auseinander und überwindet es, allerdings im Gegensatz zu seinem Leben, indem er sein Spiegelbild Ulmon nicht, wie er das später selbst tut, das Leben eigenwillig abschütteln läßt, sondern ihn im Tode aufnimmt in die heile Welt der Götter. Das Schicksal wird hier also nach dem irdischen Leiden als ein jenseitiger Erlösungsvorgang von der diesseitigen Zeitlichkeit erfahren. Damit ist „Schicksal" in *Orplid* noch über die Verbindung zur Vergangenheit Larkens' hinaus das Gegenstück zu dem dunklen Schicksalsgefüge des Gesamtromans und steht auch so in innerer Beziehung zum Sinnganzen des *Maler Nolten*. Durch den Kontrast aber zwischen heilwerdender Zeit und zum Unheilen drängender Zeit wird die Tragik des Romanausganges noch erhöht.

Auf der zeitfernen Insel Orplid kann Larkens-Mörike unter der Maske des tausendjährigen Königs, der nicht sterben kann, sein eigenes Leiden an der Zeit durchspielen. Befragen wir die Gestalt Ulmons, um die ganze Tiefe der Wunde zu erkennen. Zunächst scheint es, als sei in ihm das Mörikesche Zeitempfinden geradezu umgekehrt. Das Festhaltenwollen, das Bestreben, dem Augenblicke Dauer zu verleihen, ist in Langeweile umgeschlagen, in Müdigkeit und Todessehnsucht. Ulmon sucht den Schlüssel, der zum Grabe führt. Er hofft nur noch auf den Tod, *das faule Scheusal, das die Zeit verschläft* (III, 116). So wird die „Zeit" hier nicht mehr als das Entschwindende erlebt, mit dessen Enteilen das Kostbare und Unwiederbringliche vergeht; denn dieses ist für Ulmon schon dahin. Die Gegenwart ist für ihn im Gegensatz zu der des Sterblichen, der *seiner Jahre Zahl* lebt, hohl und leer geworden. Das Dasein des Königs ist statisch, aber auf eine ganz andere Weise als das Statische des zeitenthobenen Augenblicks in der Jugendlyrik Mörikes (vgl. etwa *Um Mitternacht*). In der Ermattung der *edlen Kraft der Rückerinnerung* (III, 120) hat die Zeit für Ulmon neben der menschlichen Wunde des Vergehens auch das Glück der Zeit verloren, sich im Erinnern seiner selbst zu vergewissern und damit am

[13] Vgl. die Stelle im Zusammenhange: III, 108—110. Es ist bedeutsam, für die Wechselbeziehungen zwischen Mörikes Leben und Schaffen die Entstehungsgeschichte des Orplidmythus heranzuziehen. Sie fällt in die Zeit kurz nach dem Peregrina-Erlebnis und dem Tode des Bruders August, ungefähr ein Jahr nach diesen Schicksalsschlägen, vor deren Einbruch sich Mörike auch in seiner Lyrik in eine „Geschehensferne" zurückzieht. Von hier aus will, rein psychologisch, die Absonderung der Freunde Mörike und Bauer von der Außenwelt in das Traumgebilde einer eigenen mythischen Weltschöpfung verstanden werden. Orplid ist für Mörikes Leben die Umformung der realen Erinnerungen in eine von der Zeit des eigenen Daseins abgelöste „Zeit" göttlichen Ursprungs und damit Fixierungsversuch. Dies ist es, was auch Larkens mit *meine Insel* meint: die Schöpfung einer eigenen Welt, die örtlich fixiert und damit dem Zerfließenden bloßer Phantasie entrückt ist, die aber zugleich auch, dem Vergehen physikalisch-meßbarer Zeit entnommen, auf einer Stufe ewiger, weil göttlicher Gleichzeitigkeit ruht.

Gewesenen einen Halt für das Jetzt zu gewinnen. Hierin liegt der Fluch der Zeit und ihr Umschlag in das Aneinanderreihen wesenloser Gegenwarten. *Die Zeit hat mein Gehirn mit zäher Haut bezogen* (III, 116). Nur manchmal taucht das Einst schemenhaft herauf; aber die Qual des zu langen Lebens läßt es nie voll bewußt werden. So wird das Ich sich selbst zum Gespenst:

> . . . — *Ein König einst,*
> *Ulmon mein Name; Orplid hieß die Insel;*
> *Wohl, wohl, mein Geist, das hast du schlau behalten;*
> *Und doch mißtrau' ich dir* (III, 119).

Ulmons Anruf an die Erinnerung: *Halt an, o mein Gedächtnis, halt ein wenig!* bleibt die Erfüllung versagt. Das Vergangene läßt sich nicht einmal mehr in der Erinnerung vergegenwärtigen. Die Substanzlosigkeit des tausendjährigen Lebens scheint auf immer verdammt, neben der Kinderwelt der Elfen dahinzuleben — ohne Halt an den Lebenden und sich selbst fremd, da der eigenen Vergangenheit beraubt.

In der aufgezeigten Stellung Ulmons zur Zeit liegt die Parallele zu der Konstellation Larkens' vor der Freundschaft mit Theobald. Auch der Schauspieler hatte sich überlebt, und in der dichterischen Gestaltung seines Leidens, in der Übersteigerung der eigenen Leere in die Not eines tausendjährigen Dahinwelkens hatte er *im Reiche seiner eigenen Dichtung* (III, 171) für das abgelebte Herz einen gewissen Halt gefunden. Denn im dichterischen Schöpfungsakt wird alles Hoffen auf die Versöhnung der im Dasein auseinanderfallenden Vergangenheit und Gegenwart zu einem großartigen und trostspendenden Wunschbilde, das durch die schauspielerische Verwandlungskraft Wirklichkeit gewinnt: der mit Larkensschen Zügen ausgestattete König Ulmon geht nicht in der „Zeit" zugrunde. Als er endlich sterben kann, ist sein Tod nicht ein Hinabfallen in die Bodenlosigkeit des Nichts, sondern es ist die Wiedervereinigung mit der Vergangenheit auf der zeitlosen Ebene mythischen Götterdaseins, wie es verheißungsvoll in dem Buche der Weissagung prophezeit war, das Kollmer wieder herbeischafft. In der zurückgewonnenen Sterblichkeit eröffnet sich die Versöhnung von Einst und Jetzt in göttlicher „Gleichzeitigkeit", die diese erahnte und endlich gewonnene Harmonie auf ewig zu erhalten verspricht. Die Götterwelt ist dem unveränderlichen Sein der Elemente geheimnisvoll verschwistert, aus dem ja auch die ewig junge Insel Orplid selbst ihre Wiedergeburt erfährt (vgl. III, 135). Als Ulmon in die Wasser stürzt, verschlingen sich Anfang und Ende. Sein Schicksal bestimmt ihn zum Wohnen im *blauen Saal* (III, 117), in dem alle Zeit Eine Zeit ist.

Es ist durchaus kein Zufall, daß die Erlösung des Königs durch Silpelitt, ein unschuldiges Kind, vollendet wird, das aus der Verbindung einer schönen Fee mit einem Sterblichen hervorgegangen ist. Das Reine und Unberührte des Kindes allein kann den verderblichen Zauber der *schwarzen Weide* rückgängig

machen und damit zugleich den Fluch der Zeit brechen[14]. Auf die Stellung, die die heile Welt der Kinder in der Verbindung der Zeitlichkeit des Daseins für Mörike besitzt, ist wiederholt in der Literatur hingewiesen worden. Die Einheit und Geschlossenheit der Kindheitswelt, die „vor" dem Bewußtwerden der Endlichkeit und des Vorüberrinnens des Lebens in der Zeit liegt, erfährt bis zu Mörikes späten Gedichten an das Jesuskind und die Zuwendung zum Märchen ihre Gestaltung aus der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies. Im *Letzten König von Orplid* gleitet durch die Tat des Kindes Silpelitt Ulmon die *alte Last der Jahre von dem Rücken*, er selbst wird wieder zum *treusten Kind* und küßt *kindlich* den Boden der Insel (III, 143).

In diesem erneuten Kindsein des ahasverisch Überlebten wandelt sich die Zeit aus dem *blutsaugerischen Gespenst* (III, 144) in die unschuldige Zeit. In dem Spiegel, den Silpelitt ihm entgegenhält, erblickt Ulmon sich wieder als Knaben, nachdem die Schalen des Alters von ihm abgefallen sind:

...Zeit, was heißt dieses Wort?
Ein hohles Wort, das ich um nichts gehaßt;
Unschuldig ist die Zeit; sie tat mir nichts.
Sie wirft die Larve ab und steht auf einmal
Als Ewigkeit vor mir, dem Staunenden.
. . . . . .
Was für ein Bild? Ulmon, erkennst du dich?
Fahr hin! Du bist ein Gott! (III, 144.)

Wir haben gesehen, daß *Der letzte König von Orplid*, in dem der dichterische Vollzug kennzeichnend für Mörike überhaupt eine Verwandlung des Leidens an der „Zeit" erstrebt, die Stellung Larkens' zum Auseinanderklaffen von Vergangenheit und Gegenwart deutlich werden läßt. Damit ist die Dichtung des Schauspielers einmal die unerläßliche Vorbereitung für das Verständnis seines Selbstmordes; denn in der Wirklichkeit des irdischen Bereiches kann ihm die Ulmon zuteil werdende Gnade nicht widerfahren. Zum anderen unterstreicht die Erlösung von der „Zeit" im Ausgang des phantasmagorischen Zwischenspiels für das Gesamtgefüge des Romans aber auch die Furchtbarkeit des obwaltenden Schicksals, das die Personen nicht wie den König in eine von günstig gesinnten Göttern bereitete Ewigkeit eingehen läßt. Für Larkens selbst ist im Gegensatz zu dem erlösten Ulmon die Zeit kein *hohles Wort*, sondern grausige Wirklichkeit, um deretwillen er sich den Tod gibt, wie auch Nolten an ihr zerbricht und seine Braut Agnes mit hineinreißt in ihren Strudel.

[14] Die Bedeutsamkeit der Kindheit zeigt sich auch darin, daß Feenkinder eine eigene Schöpfung Mörikes sind. Ilse Märtens bemerkt dazu in ihren mythologischen Untersuchungen: „Im Volksmythus treten Feenkinder als selbständige, handelnde Wesen überhaupt nicht auf, oder aber diese Bezeichnung deutet nur auf ihre Entstehung hin, meint jedoch ein erwachsenes Geschöpf." *Die Mythologie bei Mörike* (Marburg 1921), S. 132. Durch die Verschmelzung mit dem elementaren Sein der Feenwelt scheint überdies hier der Mörike heilige Status des Kindseins aus dem menschlichen Strom des Alterns herausgenommen zu werden.

Wir müssen auch die Gestalt der Agnes in ihrer Unlösbarkeit vom Fluche der Zeit begreifen, wenn wir den Wahnsinn des Mädchens, der sie in den Tod treibt, recht verstehen wollen. Während für Nolten, eine im Grunde gesundere Natur, das Bewußtsein der Vergänglichkeit der Liebe erst nach der Störung der Harmonie des Bundes mit der Braut in sein Dasein einbricht, ist in Agnes *schon in gesunden Tagen* (vgl. III, 65f.) die Ängstlichkeit vorangelegt, die voranschreitende Zeit möge das Ende ihres Glückes mit sich bringen. Diese vorgreifende Ahnung manifestiert sich in der *Sorge*, sie könne dem Geliebten einmal nicht mehr genügen. Agnes verfällt in eine schwere Nervenkrankheit, und nachdem sie genesen ist, trifft sie auf die Zigeunerin, die ihre geheime Furcht bestätigt: *Was Euern jetzigen Verlobten anbelangt, so wär' es grausam Unrecht, Euch zu verbergen, daß Ihr auch allerdings nicht geboren seid für einander* (III, 67). Es wäre aber falsch, erst in dieser Begegnung mit Elisabeth den Beginn von Agnes' Leiden an der Zeit anzusetzen. Die Worte der Zigeunerin reißen vielmehr nur den letzten Zweifel ein und bestärken die Erwartung einer unheilvollen, weil verlustbedrohten Zukunft in Agnes (vgl. bes. III, 67). Von nun an ist das Mädchen seiner Bestimmung, an der Angst vor dem Ungewissen und Drohenden des Kommenden zugrundezugehen, freigesetzt.

Hier auch erkennen wir schon den wesentlichen Unterschied zwischen dem Zeitempfinden Theobalds und dem der Agnes. Während Nolten sich mehr aus der Vergangenheit versteht und nach Geborgenheit strebt, scheint das Mädchen sein eigentliches Sein in der Selbstmarter zu finden, sich mit krankhafter Begierde vornehmlich in die Ungeborgenheit eines noch kommenden Geschehens zu versenken. Von vornherein öffnet Agnes sich den zerstörerischen Kräften der verfließenden Zeit und dem Schicksal in der Gestalt der Zigeunerin. Das steigert sich in einem Maße, daß Agnes geradezu den Untergang herbeizusehnen scheint: *Ein künftiges Mißverhältnis war ja nur in dem Falle gedenkbar, wenn Nolten überhaupt seine ursprüngliche Gesinnung verleugnete, wenn er dem ersten reinen Zug seines Herzens untreu würde; und so betrachtete sich Agnes schon zum voraus aufs tiefste gekränkt von dem Verlobten, sie war versucht, ihm dasjenige bereits als Schuld anzurechnen, wovon er selbst noch keine Ahnung hatte, aber was unvermeidlich kommen müsse* (III, 60. Sperrdruck von mir. Vgl. ferner III, 68).

Dieses Bestreben der Agnes, die zukünftige Katastrophe in Gedanken schon vorwegzunehmen, treibt sie langsam aber unaufhaltsam in den Wahnsinn. Wohl wirft sie sich für Augenblicke in das entgegengesetzte Extrem und versucht, die noch nicht geschehene Untreue Noltens zu rechtfertigen. Sie will den Verlobten nicht hassen, da sie sich mit erschreckender Klarheit bewußt wird, *wenn es dahin komme*, daß sie Nolten verabscheue, *zerstöre sie ihr eigen Selbst* (III, 70); aber ihr Wachbewußtsein kann die aus den Tiefen des Gefühls andrängenden Kräfte nicht auf die Dauer abwehren. Agnes kann auf dem einmal eingeschlagenen Wege des Mißtrauens gegen die „Zeit" und ihren Verlobten nicht mehr zurück (vgl. bes. III, 71).

Selbst in dem erneuten Zusammensein mit dem Geliebten bricht bei Agnes die Angst vor dem in der Zeit lauernden Verlust immer wieder durch. Alles Glück ist nur oberflächlicher Schein. Als der gemeinsame Weg mit Nolten beginnen sollte, singt sie ihm das ahnungsvolle Lied von der Rosenzeit; als der Vater auf die Hochzeit drängt, bittet sie, *daß man damit nicht eilen möge* (IV, 92); und schließlich verlangt sie sogar, daß Theobald die geplante Reise alleine unternehme: unterdessen *sei die Zeit vorüber, vor der sie sich fürchte* (IV, 94).

So scheint Agnes die reine Gegenwart aus Angst vor dem Kommenden zu fliehen, während Nolten sich vor dem Zuviel des Augenblicks in die Erinnerung an das Gewesene zurückzieht. Diese Verschiedenartigkeit des Zeitempfindens beider löst schließlich auch die Katastrophe in ihrer Liebe aus. Der unheimliche, unbewußte Drang nach einer letzten Bestätigung ihrer Ahnungen läßt Agnes das *Vollende nur* (IV, 143) sprechen, als es Nolten nach dem Tode Larkens' um die Wiederherstellung der Vergangenheit und damit um die Ungeteiltheit der Gegenwart geht. Mit der Beichte ihres Verlobten aber hat Agnes die eigene unselige Vorerinnerung in der Wirklichkeit eingeholt. Wo beides sich trifft, triumphiert des Mädchens Leiden an einer zerstörerisch herankommenden Zukunft, und in der Bestätigung ihrer Vermutungen verfällt Agnes unheilbarem Wahnsinn. Nolten verkennt die Wesensart der Braut auf tragische Weise, wenn er sie *rückwärts sorgend* (IV, 142) wähnt und damit das Trachten des Mädchens dem seinen gleichsetzt. Wo er zu heilen hofft, gibt er dem vorwärts sorgenden Gemüt der Braut das Material zu seiner Zerstörung, auf die es immer schon gerichtet war.

Im Wahn nun erfüllt sich Agnes' Geschick, und die „Zeit" steht endlich für sie still. Das Mädchen scheint wie *durch eine wunderbare Scheidewand auf immer von der Gesellschaft abgeschnitten* zu sein (IV, 151). Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft fließen in ihrem Dämmerzustand richtungslos durch- und ineinander. Sie kann den lebenden Nolten und den toten Larkens nicht mehr auseinanderhalten. Von dem Toten glaubt sie, daß er lebe und kommen werde, sie zu heiraten; denn er sei der echte Nolten, der ihr auch vor Jahren schon in der Gestalt des Vetters Otto erschienen sei. In dem Lebenden aber sieht sie den *Heideläufer*, der nach Belieben die Person wechseln und sich tot stellen kann. So verlieren die Freunde für Agnes ihre Gestalt in Zeit und Raum, und in ihrem wechselseitigen Ineinanderübergehen zerfließt Vergangenes und Gegenwärtiges. Diese Art der Entrückung von dem Ablauf wirklichen Geschehens in eine durch die Zerstörung des Selbst bedingte „Gleichzeitigkeit" von Vergangenheit und Gegenwart ist die äußerste Konsequenz des menschlichen Leidens an der Zeitlichkeit des Daseins, vor der Mörike sich selbst in seinem späteren Leben in der anderen, positiven Gleichzeitigkeit der „Dinge" bewahrt hat. In der Gestalt der Agnes aber hat der Dichter zum Ausgang seines Jugendschaffens mit ihrem hervortretenden Merkmal des Zeiterlebnisses als „Fluß" die eine Seite seines vielschichtigen Wesens dichterisch und psychologisch folgerich-

tig vor uns entstehen lassen: die Angst vor einem herankommenden Geschehen, in dessen möglichem Verlust des Einst das Dasein, wenn es am Vergangenen keinen Halt findet, dem Wahnsinn offensteht.

III.

Wir müssen uns nun der Elisabeth zuwenden, die als eigentliche Zentralgestalt alle Fäden in der Hand zu halten scheint. Die Funktion der Zigeunerin ist doppelt: einmal leidet sie selbst, ähnlich wie Nolten und Larkens, am Verlust ihrer Vergangenheit; zum anderen aber wird sie in ihrem Bestreben, die Kluft zwischen der eigenen Vergangenheit und Gegenwart zu überbrücken, das Verlorene sich wieder zu eigen zu machen, zugleich zur Vollstreckerin einer verderbenbringenden „Schicksalszeit", die die „psychologische Erlebniszeit" der Romangestalten noch umgreift und so durch die Zigeunerin im letzten auch den Untergang Noltens und Agnes' herbeiführt, ja sogar noch auf Larkens Tod einen gewissen Einfluß gewinnt.

Wir haben uns zu fragen: Was bildet den Kern einer als begründendes „Schicksal" erfahrenen Zeit dunkler Mächte im *Maler Nolten*, und wie spiegelt sie sich in ihrem Gefäß Elisabeth? Als Kind wird Elisabeth, die Tochter von Noltens Oheim Friedrich und der Zigeunerin Loskine, durch eine umherziehende Zigeunerbande geraubt. In dieser gewaltsamen Trennung von der Stätte ihrer Kindheit, an die sie sich noch dunkel erinnern kann, wird sie zur unsteten, unbehausten Wanderin. Der Verlust des Gewesenen, der schützenden Behausung, läßt Elisabeth, nachdem sie aufgewachsen ist, sich heimlich von der Zigeunerhorde absondern, um die Heimat wiederzusuchen. Aber das Wanderdasein der Gegenwart kann im schützenden Haus der schon schemenhaft gewordenen Kindheit nicht zur Ruhe kommen, und Elisabeth bleibt zum Umherirren im Wahnsinn verdammt: *denn die Heimat ist nicht mehr zu finden. Man hat sie mir verstellt; die Berge, das Haus und den grünen See, mir alles verstellt! Wie das nur möglich ist! Ich muß lachen* (III, 191).

In diesem Suchen nach der „Heimat" nun überkreuzt sich Elisabeths Weg mit dem ihres Vetters Theobald, ohne daß beide um ihre Blutsverwandtschaft wissen, und ihre individuellen Geschicke verknüpfen sich mit dem übergreifenden Schicksal der Familie. „Schicksal" ist damit zunächst ein im Blutszusammenhang begründetes Verhängnis, ein geheimnisvoll vererbtes Nachfahrertum, das im Wechsel der Generationen seine Erfüllung findet. Hierin ist der *Maler Nolten* dem Immermannschen Familienroman *Die Epigonen* verwandt. In diesem Sinne des Blutszusammenhanges sieht Noltens Oheim, der Vater der Elisabeth, das Schicksal, wenn er das Leben und Unglück des Neffen mit dem seinen in Beziehung setzt und es als *recht vom Unglücksstamm meines Daseins* ausgehend betrachtet (IV, 184). Auch Larkens, der sich tief in das Wechselspiel der Verknüpfungen versenkt hat, erkennt diese durch die Familie gehende Entfaltung

des Schicksals; aber über den reinen Familienzusammenhang hinaus spürt er das Walten einer *unbekannten, höhern Macht, die den Gang des Menschen oft planvoll zu leiten scheint* (III, 180). Doch schließlich läßt der Schauspieler alles in der Schwebe: auf der einen Seite steht das *seltsame Verhängnis, daß oft ein Nachkomme die unvollendete Rolle eines längst modernden Vorfahren ausspielen muß*, auf der anderen zeigt sich *nur die natürlichste Entfaltung des Notwendigen* (III, 181).

Aber es ist weder nur der Familienzusammenhang noch die natürlichste Entfaltung des Notwendigen, was dem Schicksalsbegriff des Romans sein letztes Gepräge gibt. Das Unheimliche in der Gestalt der Elisabeth, aus dem ihr verderbenbringender Einfluß entspringt, liegt vielmehr in der Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart der „Familie" im dämonischen Lebewesen und macht sie damit zur eigentlichen Zentralgewalt des Romans. Elisabeth gehört von vornherein beiden Sphären an: der irdisch-psychologischen Erlebniszeit ihrer selbst und einer unheilvollen, menschlichem Einfluß entzogenen, transzendierenden Schicksalszeit. Dieses „Transzendieren" der Zeit im *Maler Nolten*, wie es besonders in der Vision des Gärtnerjungen zu Ende des Romans deutlich wird, steht vereinzelt im Gesamtwerk Mörikes da.

Im Anblick der Zigeunerin ist es dem jungen Nolten, als *bräche der unterirdische Strom seines Daseins plötzlich laut rauschend zu seinen Füßen hervor aus der Tiefe, als wäre das Siegel vom Evangelium seines Schicksals gesprungen* (III, 208). In der Person der Elisabeth aber glaubt er die Trägerin dieses Schicksals zu sehen; denn sie, die an seiner „Wiege" den Schleier gehalten hat, reicht noch weit über den Ursprung seines Lebens hinaus, und in ihren Augen erkennt er *den unendlichen Brunnen, darin das Rätsel seines Lebens* liegt (III, 188). Diese geheimnisvollen Gesichte weisen über den Raum innerweltlicher Beziehungen und unglücksschwerer Familienverhältnisse weit hinaus. Elisabeth ist hier die Gestalt gewordene Vergangenheit einer Schicksalszeit, die noch über die „Zeit" des eigenen Daseins und der Familie in dämonische Lebensquellen zurückreicht und zugleich vorausweist über den irdischen Ablauf in eine jenseitige Zeit, in der die Erfüllung des hier ausgetragenen „Schicksals" ihren Ort hat. Schon in dem *gegenseitigen Gelübde der geistigsten Liebe* wollen der Knabe und die Zigeunerin einer wunderbaren Naturnotwendigkeit genüge tun, die sie *auf immer vereinigen* soll (III, 208). Anfangs wird diese Wahlverwandtschaft von Theobald noch nicht in ihrer dämonischen Folgenschwere erkannt, er ist von ihr beglückt und sieht in Elisabeth seinen *Schutzgeist*. Über lange Zeiträume seines Verlöbnisses mit Agnes und während seiner Beziehungen zu Konstanze Armond scheint er die *auf ewig* eingegangene Verbindung sogar zu vergessen. Nur im Unterbewußten lebt sie weiter und findet in seinen Bildern ihren Ausdruck, bis das Grauen über ihre schließlich erahnte Unabänderlichkeit ihn in den Bann schlägt und vernichtet. Zwischen dem glückschauernden Hand-in-Hand-Gehen (III, 189) bei der ersten Begegnung und dem Arm-in-Arm-Dahingleiten der von Henni ge-

sehenen Schatten vollzieht sich die Vergewaltigung der Zeit des individuellen Daseins durch die mit ihrem Gefäß Elisabeth stets im Hintergrund lauernde und ihre Fäden ziehende Zeit des Schicksals[15].

Die Vision des Gärtnerjungen beim Tode des Malers, die den Gipfelpunkt dieser Entwicklung darstellt, ist durchaus keine bloße Täuschung der Einbildungskraft, wenn auch das Geschehen, wie die Einwirkungen der Schicksalszeit überhaupt, bei Mörike eigentümlich verschleiert wird; denn der zuvor und nachher wieder blinde Knabe sieht — vor seinen Augen *war es licht geworden* (IV, 182) — zunächst die Schemen; dann erst vergleicht er den Schatten des Mannes mit dem vor ihm liegenden entseelten Körper Noltens. Auch ist die Aussage Hennis keine „Lüge". Er scheut sich sogar, über das Geschaute zu sprechen. Henni ist der „ernste" und „sanfte" Junge, jeder Unwahrheit abgeneigt. Im Innern glaubt ihm auch der Präsident, obwohl er Stillschweigen gebietet. In dem dargelegten Sinne einer Selbstoffenbarung des Schicksals über die Abhängigkeit der Zeit des Daseins von der auch ihren Ablauf bestimmenden und lenkenden „Zeit" dunkler Mächte will auch der Dichter die Todesszene Noltens aufgefaßt sehen. Mörike schreibt an Friedrich Theodor Vischer: *Angedeutet wird, daß sein Verhängnis ihn auch jenseits des Grabes an die Geliebte seiner frühen Jugend, die rätselhafte Elisabeth, welche ihm nur wenige Tage im Tode vorausgegangen, gekettet haben will* (*Briefe I*, S. 356—357). Und an Johannes Mährlen heißt es: *Übrigens möchte ich Dich in Deiner Beurteilung insbesondere auf Elisabeth und ihr Schicksalsgewebe (vorwärts und rückwärts weisend) aufmerksam machen, was mir stets ein Hauptmoment beim Ganzen war* (*Briefe I*, S. 378. Sperrdruck von mir).

Mit der Verwebung von diesseitiger und jenseitiger „Zeit" geht der *Maler Nolten* über die Gattung des Familien- und Generationsromanes, wie ihn Immermanns *Epigonen* repräsentieren, hinaus. Nolten und Elisabeth sind nicht nur Epigonen im Zusammenhange eines weiterwirkenden Familienunglücks, sondern im *Maler Nolten* ist die Endlichkeit tragisch verurteilt zum Weiterleben in einer jenseitigen Schicksalszeit. Welche Kluft tut sich hier auch auf im Vergleich etwa zu einem Romantiker wie Novalis, in dessen Werk Vergangenheit und Gegenwart ebenfalls eine bedeutende Rolle spielen! Die „Hilfe der Eschatologie"[16], die Einheit einer heilen Zeit in göttlichen Sphären nach dem Tode, die der Romantik noch so vertraut war, erfährt bei Mörike ihren Umschlag in das Grauen. Ebenso wenig ist das *sanfte Nichts* einer völligen Zeitlosigkeit, in die

[15] Entgegengesetzte Deutung bei Vera Sandomirsky, die zu der Behauptung gelangt: „Nolten stirbt, weil im Grunde genommen nichts anderes mit ihm angefangen werden kann." *Eduard Mörike, sein Verhältnis zum Biedermeier* (Dissertation, Erlangen 1935), S. 48—49. Die Folgerung, daß Noltens Tod „in seiner lyrischen Entrücktheit etwas Gleichgültiges" sei und der Roman „Fragment" bleibe (S. 42), scheint mir ganz entscheidend an dem gerade in Noltens Tod zur Erfüllung gelangenden Schicksalsgewebe vorbeizusehen.

[16] Vgl. dazu Werner Kohlschmidt, „Wehmut, Erinnerung, Sehnsucht in Mörikes Gedicht. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte des romantischen Zeitbewußtseins". *Wirkendes Wort*, Jahrgang 1950/51, Heft 4, S. 233.

Nolten sich noch fallen lassen möchte, erschwingbar. Wo bei Novalis die „Flucht der Zeit" im wachsenden Glauben an die Palingenesis und die glückliche Wiedervereinigung mit der Geliebten jenseits des Grabes schon im Jetzt himmlische Züge annimmt, steht bei dem Dichter des *Maler Nolten* ein aus der „Zeit" erwachsendes Chaos. An die Stelle einer lichten und seligen Nacht des Todes, wie sie etwa die *Hymnen an die Nacht* erträumen, in der die jenseitige Zeit zur reinsten Harmonie des im Diesseits Versagten wird, tritt zu Ende des *Nolten* das Scheitern in der irdischen und die Verdammnis in der dämonischen Zeit. Heiles und Unheiles, Glück und Unglück scheinen sich diametral gegenüberzustehen.

Rückblickend auf das Geschehen des Romanes erkennen wir nun, daß Elisabeth, in der die Schicksalszeit schon im Jetzt und Hier zum Tragen kommt, immer schon weissagend auf das Kommende vorgedeutet hat. Agnes, die bereits nach der ersten Begegnung mit der Zigeunerin glaubt, *einer fremden und entsetzlichen Macht anzugehören* (III, 68), prophezeit sie wiederholt den späteren Ausgang des Verlöbnisses und führt das Mädchen durch die in ihr zurAusstrahlung gelangende dämonische Zeit mehr und mehr auf ihre letzte Verwirrung des Zeitempfindens und den Tod im Wahnsinn hin. Der Gräfin bedeutet Elisabeth im Traum: *Konstanze Josephine Armond wird auch bald die Orgel mit uns spielen* (III, 84). Selbst an Larkens' Ende — der sich eingehend mit dem Band der Wahlverwandtschaft zwischen Nolten und Elisabeth beschäftigt und es in dem *Tag aus Noltens Jugendleben* und den Peregrina-Gedichten auf zwiefache Weise genießend durchgekostet hat — hat Elisabeth dadurch Anteil, daß der Schauspieler den Freund zu Agnes sendet, nicht zuletzt, um diesen in einer glücklichen Verbindung vor der Zigeunerin zu bewahren.

Allein für Elisabeth selbst und damit für die in ihr personifizierte Schicksalszeit bedeutet der Tod die Erfüllung; denn das Wandern der Zigeunerin, das vom Suchen nach der „Heimat" zum Wandern hinter dem Geliebten her wird, in dem sie den besten und bleibenden Teil ihres Wesens zu haben scheint (vgl. IV, 149), kommt in Theobalds und der geglaubten Nebenbuhlerinnen Untergang zur Ruhe, d.h. zur ewigen Verbindung mit dem Geliebten in der jenseitigen Zeit des Schicksals, der sie angehört und die ihre eigentliche „Heimat" ist.

IV.

Das Ineinandergreifen von Anfang und Ende, das Bestimmtsein der Gegenwart vom Vergangenen her, das im Augenblick weiterlebt und damit nicht nur etwas chronologisch-meßbares Früheres ist, der verderbliche Kreis eines dämonisch-metaphysisch bedingten Ablaufs, gibt neben dem Gehalt auch der Form des Romans das Gepräge. Wir haben uns schon weiter oben von der häufig vertretenen Ansicht abgesetzt, im *Maler Nolten* liege eine „romantische Formlosigkeit" dem Geschehen zugrunde. Das Arabeskenhafte des romantischen Romans, die häufig geübte Freiheit der Autoren, anzufangen und aufzuhören, wo man

will, ja das bis ans Willkürliche grenzende Spielen mit dem Stoff aus dem Gefühl, jede echte Formgestaltung müsse das romantische Universalitätsstreben eingrenzen, — all dies ist Mörikes Kunstschaffen fremd. Die „romantische Ironie" fehlt in seinem Werk. Es genügt auch nicht, mit Sandomirsky in der „verwickelten Verschachtelung der Handlungsmotive" nur eine besondere Art von „Formlosigkeit" zu erblicken — die über das Requisitenhafte der Romantik noch hinausgehe und die innere Zerrissenheit der Helden unmittelbar spiegele[17] — oder aber auf der anderen Seite mit Ilgenstein die Mörikesche Technik ohne einen wirklichen Vergleich einfach der Goetheschen analog zu setzen[18]. Beide Verfasser bemühen sich zu wenig um den Aufbau des *Maler Nolten*, als daß ihre Thesen Anspruch auf Gültigkeit erheben könnten. Besonders gefährlich ist es jedoch, wenn Rudolf Völk in seinen Spezialuntersuchungen über die Struktur des *Maler Nolten* die wechselseitig bezogenen „Handlungsstämme" in ein „novellenhaftes" Handlungsgerüst und in „romanhafte" Episoden aufteilt und damit die Einheit des Ganzen in Nötiges und Überflüssiges spaltet[19]. Ein Gesetz, das den Verschlingungen zugrunde liegt, entdeckt auch Völk nicht.

Aber dieses Gesetz, das auf so vielfache Weise in der Mörikeliteratur in Abrede gestellt wird, ist dennoch da. Wir müssen in unseren Untersuchungen an Max Ittenbach anknüpfen, der schon darauf hinweist, daß „in jede Erzählung" Mörikes „mindestens ein großes Zwischenspiel eingeschaltet" ist, „zu regelmäßig, als daß es von vornherein für einen Kompositionsfehler gelten dürfte"[20]. Wir fragen uns, ob bei diesen größeren Einschüben in den verschiedenen Erzählungen Mörikes eine Verwandtschaft bestehe, und stellen fest: in der Novelle *Lucie Gelmeroth* nimmt eine an des Dichters Ludwigsburger Zeit erinnernde Jugendgeschichte einen breiten Raum ein; in der späteren *Idylle vom Bodensee* berichten der dritte bis sechste Gesang von vergangenen Zeiten; im *Schatz* werden die Kindheitserlebnisse des Franz Arbogast in den eigentlichen Verlauf der Erzählung eingeflochten; und sogar in den Gedichten treffen wir auf das Phänomen, daß Mörike zurückliegende Begebenheiten in die gegenwärtigen „einrahmt" (vgl. u.a. das Gedicht *Erinnerung*).

[17] Vgl. dazu S. 36/37 der Dissertation von Sandomirsky.

[18] Heinrich Ilgenstein sagt in seinem Buch *Mörike und Goethe* (Berlin o. J.): „Mitten in den Gang der Handlung wird eine fünfzig Seiten füllende Erzählung 'Ein Tag aus Noltens Jugendleben' eingeschaltet, ganz wie Goethe im 'Wilhelm Meister' und den 'Wahlverwandtschaften' das gemacht hat" (S. 102).

[19] Über die „romanhaften" Einschiebungen, zu denen auch so unerläßliche Partien wie die Vorgeschichte Larkens' und die Diarien des Oheims gehören würden, sagt Völk: „Und so stehen sie trotz ihrer so großen dichterischen Bedeutung letztlich doch nur als Episoden innerhalb des novellenhaften Handlungsgerüstes." *Die Kunstform des Maler Nolten von Eduard Mörike* (München 1929), vgl. bes. S. 33ff.

[20] Diese Erscheinung wird für den *Maler Nolten* jedoch bei Ittenbach, der sich auf den *Mozart* beschränkt, nicht ausgewertet. Zudem geht der Verfasser von einem anderen Ansatzpunkt als wir aus, nämlich von musiktheoretischen Erwägungen. Auch Herbert Meyer, *Eduard Mörike* (Stuttgart 1950), S. 55, bekennt, daß die Erzählungen „anderen kompositorischen Gesetzlichkeiten" unterliegen „als die meisten uns geläufigen epischen Werke", ohne aber zu Resultaten über das Warum und Wie der Strukturen zu gelangen.

Allen diesen Einschiebungen ist also gemeinsam, daß sie „Vergangenheit" und „Gegenwart" wechselseitig beziehen, so daß man recht eigentlich von einer Erzählform der Erinnerung bei Mörike sprechen muß. Dieses Verlangsamen des „gegenwärtigen" Geschehnisablaufes beim Erzählen scheint uns zuengst mit des Dichters verweilender Haltung im Strome der Zeit und mit dem Bestreben, das Vergangene gegenwärtig zu bewahren, zusammenzuhängen[21]. Im *Maler Nolten* ist dieses Ineinandergreifen von Vergangenheit und Gegenwart so vielschichtig, daß sich der Autor ständig solcher Redensarten wie *wir müssen in der Zeit etwas zurückschreiten und folgendes erzählen* bedient, die den Mörike so schmerzhaften rein chronologischen Ablauf unterbrechen und zum „Ruhen" bringen, gleichsam, wie um im Gewesenen zu verweilen und von dort aus neuen Halt zu gewinnen, ehe das Kommende in Angriff genommen wird[22]. Damit aber verliert der „gegenwärtige" Ablauf der Handlung viel von der im Leben erfahrenen Not des Entschwindens. Im *Maler Nolten* wird im dichterischen Vollzug die Eindimensionalität der „Zeit" in eine durch die Form angedeutete „Gleichzeitigkeit" von Gegenwärtigem und Vergangenem gewandelt, wie sie entsprechend auch in dem Phänomen der Erinnerung stattfindet. Im *Maler Nolten* ist diese simultane Einbeziehung der Vergangenheit so auffallend, daß einige Beispiele genügen mögen, um zu zeigen, wie die Verschränkung verschiedener Zeitebenen vonstatten geht:

Das Aufkeimen der Liebe bei der Gräfin wird kurz vor deren Ende „erinnert", nämlich gerade, bevor Konstanze die ihr von Larkens unterschobenen Briefe der Agnes liest (III, 149ff.). Ähnlich werden die vor Larkens' Auftreten im Roman liegenden seelischen Entwicklungen des Schauspielers, wie sie sich in *Orplid* spiegeln, und seine Jugendzeit (vgl. III, 171ff.) nach der Mitte bzw. gegen Ende des ersten Teiles „nachgeliefert", also gerade dann, als Larkens im Begriff ist, sich von Nolten zu trennen. Über das Bekanntwerden des Präsidenten mit dem Schauspieler wird erst nach Larkens' Ableben ausführlich berichtet (IV, 116ff.). Besonders deutlich aber wird dieses Durchbrechen des chronologischen Ablaufes und gleichzeitige Ineinanderschlingen von Vergangenheit und Gegenwart in der Nolten-Handlung des ersten Teiles. Hier schreitet das Einflechten der Vergangenheit — während zugleich das gegenwärtige Geschehen der Liebe zu Konstanze bis über ihren Bruch hinaus langsam fortschreitet — sprungweise immer weiter rückwärts: nach erfolgter Bekanntschaft mit der

[21] Während noch Gustav Kühl, *Mörike* (Berlin und Leipzig o. J.), S. 67, diese Verschlingungen in der Komposition als „vollends ungeschickt" und als „Fehler, die empfindlich schaden", bezeichnet, deutet Bernhard Seuffert schon treffend: „Die Kompositionsart hat etwas Stehendes, eilt nicht dramatisch dem Ziele zu; was gesagt ist, tönt nach; was kommen soll, wird vorgekündet wie in Ouvertüren; nicht als Wiederholung, sondern als Wandlung des Bleibenden ... Ihm schwebt ein Ganzes vor, in dem alles ineinanderfließt. Das verwirrt den Überblick, das vertieft den poetischen Gehalt." *Mörikes Nolten und Mozart* (Graz—Wien—Leipzig 1924), S. 23.

[22] Vgl. auch folgende Stelle: *Wie man aber, ehe an die Zukunft gedacht wird, vor allen Dingen der Gegenwart und Vergangenheit ihr Recht erzeigen muß ...*" (IV, 18).

Gräfin wird die Erschütterung des Verlöbnisses mit Agnes aus der Perspektive des Rückblickes angeführt (III, 64ff.); in dem *Tag aus Noltens Jugendleben* wird die ganze Entwicklung des Malers vor diesem Verlöbnis nachgeholt (III, 182ff.), und in diese „eingerückte" Erzählung von der Bekanntschaft mit Elisabeth ist die noch weiter zurückliegende Geschichte des Oheims eingebettet, die durch das Motiv der Familienbindung recht eigentlich eine vorgeburtliche Vergangenheit Noltens selbst darstellt (III, 195ff.).

Durch die dargestellte Struktur des *Maler Nolten* wird die Vergangenheit — genau wie es der Gehalt des Romans gezeigt hat — zum je gegenwärtigen Mitspieler. Denn die kompositorischen Erinnerungen nehmen der Vergangenheit weitgehend den Charakter des „Vorbei". Wie das Einst höchst kunstvoll für den Dichter und den nachvollziehenden Leser in das Jetzt einbezogen wird, so verliert auch das Kommende durch die stehende Kompositionsart viel von seiner auf das Unheil zudrängenden Wucht. Eine solche komplizierte Erzähltechnik, die die Zeitverschränkung im Erleben der Personen auch in der Form des Romans zum Ausdruck bringt, deutet schon vor auf die Verschiebung der Zeitstufen in der modernen Literatur des Unterbewußten, die in den Romanen William Faulkners *Light in August* und *The Sound and the Fury* ihren Höhepunkt findet. Was in der Moderne aber ein nicht mehr zu trennendes Durcheinanderfließen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Unterschwelligen ist, vergleichbar etwa der schemenhaften Zeithabe der Agnes im Wahnsinn, ist im Aufbau des *Maler Nolten* nur durch eine Kompositionstechnik ausgedrückt, welche die noch weitgehend in sich geschlossenen Zeiträume wechselseitig aufeinander bezieht.

Über diese strukturelle Verschlingung für die Lebensgeschichten der einzelnen Personen hinaus gibt sich auch das „Umgreifen" der Schicksalszeit deutlich in der Struktur des Romans zu erkennen. Von ihrer in der Mitte des Romans stehenden Schlüsselszene *Ein Tag aus Noltens Jugendleben* spannen sich weiträumige tektonische Bögen und Verstrebungen zu der die Schicksalszeit ebenfalls spiegelnden Beschreibung des Totentanzgemäldes zu Beginn und der Vision Hennis zum Ausgang des Romans, die das kompositionell Dazwischenstehende einzuklammern und die „psychologische Zeit" zu arretieren scheinen. Der *Tag aus Noltens Jugendleben* deutet mit seiner Erzählung des Gelübdes und der Oheimsgeschichte sowohl vor als auch zurück, genau wie die Gestalt der Elisabeth das tut, die im übertragenen Sinne ja auch in der „Mitte" steht. Das Totentanzgemälde und die Vision aber umfassen wie zwei Pole das eigentliche, gegenwärtig-irdische Geschehen des Romans: was sich in dem Bilde vorankündigt, erfüllt sich, wieder in den Anfang zurückgreifend, in der Erscheinung[23]. Das schemenhafte Zu-

[23] Zur Deutung der Totentanzallegorie vgl. die morphologischen Betrachtungen Seufferts, op. cit., besonders S. 11. Im Gegensatz zu der von mir herausgestellten Erfüllung des im Bilde „vorerinnerten" Endes in der Vision des Gärtnerjungen bezieht Seuffert jedoch die Szene auf das Zusammensein der Agnes mit Henni vor dem Tode des Mädchens (IV, 174).

sammensein der Orgelspielerin und des schlummertrunkenen Jünglings (III, 33) vollzieht sich für die Ewigkeit einer umgreifenden Zeit im gemeinsamen Dahingleiten der Schatten von Elisabeth und Nolten an der Orgel der Kapelle vorbei (IV, 180). Das Statische des gespenstischen Bildes wie auch das außerirdische Sein der Schatten beziehen ihr Verständnis aus der in der Mitte stehenden Erzählung aus der Jugend des Malers, spielen stets mit und geben den „Rahmen“ für das zwischen ihnen Vorgehende, genauso wie die Schicksalszeit im Geschehen des Romans durch ihre Trägerin Elisabeth stets geheimnisvoll gegenwärtig und zugleich umgreifend ist. So findet die Rolle der „Zeit“ und des „Schicksals“ eine durchgehend einheitliche Gestaltung in Gehalt und Form von Mörikes *Maler Nolten*.

Forschungsberichte.

Forschungsbericht über Germanistik auf englischem Sprachgebiet. V.[1]

Von

August Closs (Bristol).

Im deutschen Schrifttum sind Altertum und Mittelalter mit der Gegenwartsliteratur so wesentlich verbunden, daß eine Trennung der „alten" von der „neuen" Germanistik sich ebenso verhängnisvoll auswirken kann wie die zwischen Philologen und Literarhistorikern. Aber es scheint zum Ton besonders derjenigen Germanisten zu gehören, die im Studium der ahd. bzw. mhd. Literatur nicht beschlagen sind, auf die Erforschung dieser Denkmäler mit überlegener Eleganz herabzublicken und die „alte" Disziplin in Verruf zu bringen. Viele verantwortungslose Überschätzungen oder Verurteilungen in führenden Zeitschriften unserer Tage sind auf jenen Mißstand zurückzuführen. Es ist daher zu begrüßen, daß der Oxforder Germanist John Knight Bostock in seinem Werk „A handbook on old high German literature" (Oxford 1955, 257 S.) mit kundiger Hand einerseits wieder die Wurzeln der deutschen Literatur aufdeckt, anderseits aus der Vergangenheit in die Gegenwart herüberlenkt. Nur Voreingenommenheit kann da von einem „öden" Forschungsgebiet reden und die beiden Begriffe „soundness" und „boredom" mit offenkundig persönlichem Vergnügen aneinanderschmieden (vgl. „Times Literary Supplement" vom 4.3.1955). Jedes Werk will doch mit Rücksicht auf Methode und Ziel des Verfassers eingeschätzt oder zumindest verstanden werden!

Das genannte Handbuch ist nach Ansicht unvoreingenommener Forschung eine in jeder Hinsicht wissenschaftlich durchaus verläßliche und im Englischen die erste Gesamtdarstellung der Entwicklung von Chlodwig herauf zu Notker und zur Cluniazenser Reform. Eine Fülle von Einzelheiten (auch aus der niederdeutschen Literatur) wird uns vom Verfasser hier geboten, nicht nur mit erprobtem Spürsinn, sondern auch mit wachem Verantwortlichkeitsgefühl. So werden z.B. die „Segenssprüche" mit Übersetzungen und Anmerkungen versehen, deren Neudeutungen und fesselnde Vermutungen dem jeweiligen Kapitel Spannung verleihen und den aufgeschlossenen Leser unwillkürlich ins Gebiet der vergleichenden Literaturgeschichtsforschung locken. Niemand wird diese Betrachtung der „alten" Literatur als antiquarisch abtun können, auch wenn naturgemäß, z.B. im Kapitel über das *Hildebrandslied* und das Vater-Sohn-Motiv, ein vorsichtig zurückhaltender Ton vernehmlich ist. Das reiche Forschungsmaterial überlädt trotz Einbeziehung strittiger Theorien die Darstellung nicht, denn die zahlreichen Hinweise und nötigen Erklärungen sind in die Anmerkungen verbannt. Selbst die Abschnitte über die Glossen, den *Heliand* u.a. bieten dem, der das Buch nicht von vornherein mit ablehnender Absicht in die Hand nimmt, ungemein anregende Deutungen. Leider bleiben die deutsche Heldensage und die Frage nach dem Ursprung des Heldenepos außerhalb des Rahmens des Handbuches; doch hoffen wir, daß der Verfasser in einem folgenden Bande darauf eingehen wird.

Von nicht geringerer Bedeutung für uns ist: „Gregorius. A medieval Oedipus legend by Hartmann von Aue", übersetzt in Reimpaaren mit Einleitung und Anmerkun-

[1] Vgl. Euphorion 45, 249—256; 46, 217—223; 47, 421—430; 48, 466—471.

gen von Edwin H. Zeydel, in Zusammenarbeit mit Bayard Q. Morgan (University of North Carolina Press 1955, 143 S.). Durch Thomas Manns *Doktor Faustus* und *Der Erwählte* („The holy sinner") ist die Gregorius-Legende im englischen Sprachgebiet eingebürgert worden. Somit zieht sich nun von Sophokles über Hartmann von Aue herauf bis zu Thomas Mann — also in antiker, mittelalterlicher und neuzeitlicher Formung — die Legende vom König Ödipus, in der sich ein allgemein menschliches Schicksal symbolhaft vor unseren Augen entfaltet. Der amerikanische Germanist Professor E. H. Zeydel hat sich als Gelehrter und Übersetzer bereits durch seine berühmte Übertragung von Gottfrieds *Tristan und Isolde* (Princeton University Press 1948) bewährt, s. „Erasmus" 1950 und „Euphorion" 1950, S. 251 (Forschungsbericht I). In der Einleitung zum *Gregorius* wird auf die Verbindung der Gregorius-Legende mit anderen Legenden (Albanus und Vergogna) kurz verwiesen und besonders auch auf Parallelen zwischen Ödipus und Gregorius. Ein Kapitel über Thomas Manns Parodie der Gregorius-Schicksale hebt den Gegensatz zu Hartmanns Auffassung grell hervor.

Das verhältnismäßig arg vernachlässigte frühnhd. Schrifttum wird dem Studenten nun in willkommener Auswahl erschlossen in: „An introduction to early new high German" by Kenneth Brooke, Basil Blackwell, Oxford 1955, 155 S. Ein knappes Glossar unterstützt richtunggebende grammatische und textliche Anmerkungen, die jedem Kapitel am Schluß beigefügt sind. Der Verfasser erhebt keine anderen Ansprüche, als mit seiner Auswahl zur Lektüre der „Neudrucke" und der Kürschner-Ausgaben anzuregen; doch spiegelt sich in dem philologisch sorgsamst verarbeiteten Stoff ernste Forschung, die den Studenten bei der Einführung ins Frühnhd. bereichern wird. Aus Raummangel wurde Dramatisches fast ganz ausgelassen. Wir vermissen daher leider Hans Sachsens Fastnachtspiele. Selbstredend kann keine Anthologie allen Erwartungen entsprechen. So fehlt, offenbar wegen zeitlich gesetzter Grenzen, der *Ackermann aus Böhmen*, ein Wesenszeuge des Frühhumanismus und das literarisch vielleicht bedeutsamste Streitgespräch im frühnhd. Sprachraum; ferner wären Volkslieder, besonders Trink- und Liebeslieder und historische Balladen wenigstens in charakteristischer Auswahl erwünscht gewesen; doch bekundet der Herausgeber Geschmack und intime Kenntnis der gebotenen Materie, wenn er z.B. mit hoher Umsicht so wichtige Texte wie *Der Jued mit den dreyen Ringen*, *Die ungleichen kinder Eve*, *Das Lied vom Hürnen Seyfrid*, *Fortunatus*, *Faust* u. dgl. heranzieht. Nicht nur dem Verfasser, auch dem namhaften Verleger Basil Blackwell (Oxford) gebühren Worte der Anerkennung, durch eine so maßgebende Veröffentlichung das Studium frühnhd. Werke gefördert zu haben.

Das 16. Jahrhundert ist vertreten durch L. A. Triebels „Rasser of Alsace" (Melbourne University Press 1954, 150 S.), illustriert mit vier Seiten aus dem Basler Schuldrama des 16. Jahrhunderts und 44 Holzschnitten von Rassers *Spil* für die Bühne. Der Verfasser dieser außerordentlich anregenden und mit aufopfernder Gelehrtengeduld vorbereiteten Monographie ist der unter den Germanisten hoch geachtete Ordinarius an der Universität von Tasmanien, Professor L. A. Triebel aus London, aus der Schule des hervorragenden Altgermanisten und Handschriftenforschers Robert Priebsch († 1953), unter dessen Ansporn Triebels erste reife Forscherleistung zur Vollendung gekommen war, nämlich die wissenschaftlich vorbildliche Ausgabe des anonymen Nürnberger Fastnachtspiels *Eine lustige Comedij von den Crocodilstechen zu Nürnberg* (London 1925). Die Arbeit über Johann Rasser, den Schuldramatiker und Schöpfer des Basler Schauspiels *Spil von der Kinderzucht*, erweitert und

vertieft unsere Kenntnis der Schulkomödie. Der Priester und Reformgegner Rasser stammt aus Ensisheim im Oberelsaß, wo jenes *Spil* im Jahre 1573 zum erstenmal aufgeführt wurde. Der erste Druck kam im Jahre 1574 heraus, mit 44 Abbildungen. Selbstredend liegt der eigentliche Wert dieser Schulkomödie nicht auf künstlerischem, sondern auf literarhistorischem Gebiet. Vor allem war ein didaktischer Zweck mit dem Schuldrama verbunden: Stärkung des Gedächtnisses, Übung in der Redekunst, Schulung im äußerlichen Gebaren und Auftreten; und daneben der praktische Zweck, den Kontakt der Schule mit der Stadt zu pflegen. Diese fünf Punkte sind bereits im Jahre 1523, also 50 Jahre vor Rassers *Spil*, in den Schulregeln von Zwickau zu finden. Die Fabel des *Spils* paßt sich in jeder Hinsicht diesen Forderungen an: Hänslein wird von Tobias und Elisabeth in die Schule geschickt und dort auf Wunsch der Eltern streng erzogen. Zu gleicher Zeit wird Aleator, der reichen Nachbarin verzogenes Söhnlein, allzu nachgiebig geschult und verhätschelt. Aleator gerät auf die falsche Lebensbahn, kommt wegen Diebstahls vor Gericht und endet am Galgen. Hänslein bleibt gottesgläubig und erntet hohe Ehren als Dr. Johannes. Diese durchaus moralisierende Geschichte wird von Rasser in dramatische Form gekleidet. Die Motivierung der Charaktere überzeugt nicht. Aber das *Spil* enthält wichtige Parallelen zum Thema des „Verlorenen Sohns", zu Wickrams *Knabenspiegel* und zur Verwendung der Clown-Rolle in der Schulkomödie. Somit liefert Rassers Drama in Triebels tadelloser Ausgabe wertvolle Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte und interessante Einblicke auf dem allzu oft vergessenen oder gemiedenen Gebiet des deutschen Schuldramas.

Kurz sei auch der Hans Sachs-Studien gedacht, die im ags. Sprachgebiet in den Kriegsjahren getrieben wurden, und zwar an der Indiana University (USA) von Frances Hankemeier Ellis: „Hans Sachs Studies: Das walt got: A Meisterlied", Bloomington 1941. Darin wird mit Einleitung, Bibliographie und Kommentar ein lang verschollenes bzw. vergessenes Manuskript in Faksimile und Abschrift herausgegeben und übersetzt. Sachsens „Meisterlied" hat höchstwahrscheinlich den Kern des Gedichtes *Die wittembergisch nachtigall* gebildet.

Aus der Schule des Mainzer Professors Willi Flemming ging der Germanist Dr. Hugh Powell, University College Leicester, hervor. Powells „Andreas Gryphius, Carolus Stuardus" (Leicester 1955) ist die namhafteste Leistung auf dem Gebiete der englischen Barockforschung in diesem Jahr. Schon wegen der Seltenheit der Texte hierzulande, auch in Hinsicht auf die relative Vernachlässigung der Barockstudien, ist diese bedacht eingeleitete und ausführlichst kommentierte Edition des Druckes von 1663, also der letzten von Gryphius selbst überwachten Ausgabe, ein höchst willkommenes Unternehmen. Die Abschnitte über Gryphius und Opitz werden jeden Kenner des Barock fesseln. Als Pole von Gryphius' dichterischer Erfahrung werden „time" und „eternity" überzeugend hervorgehoben. Vor allem wird klar, daß Gryphius nicht mehr mittelalterlich, sondern modern dachte; er hatte Sinn für anatomische Sektionen, wissenschaftlich modern anmutende Experimente; er schrieb ein Lobgedicht auf Kopernikus u.a. Die Gegenüberstellung von Gryphius und Shakespeare wird vorsichtig und im Hinblick auf die Wandertruppen vorgenommen. Charles I. wird als Märtyrer im Sinne der Darstellung bei Gryphius gedeutet.

Einem fesselnden Thema wendet sich Richard Kuehnemunds „Arminius or The rise of a national symbol in literature" (University of North Carolina Press 1953,

122 S.) zu. Dies ist in englischer Sprache die erste Monographie über den Arminius-Mythus im deutschen Schrifttum. Sie gibt hauptsächlich Wirkungsgeschichte. Die Grundthemen sind: Lieber tot als Sklave sein, also ein „Pidder Lüng"-Motiv, und das Thema von der Stärke, die in der Einheit liegt. Richard Kuehnemunds Arbeit gilt folgerichtig nicht in erster Linie der Literatur- und Motivgeschichte, sondern der Erforschung des nationalen Genius. Das vorliegende Material wird demnach unter zwei Aspekten gesichtet: zuerst in Bezug auf den rein historischen Hintergrund und auf kulturpolitische Gesichtspunkte, dann im Hinblick auf die dichterische Gestaltung des gegebenen Themas. Ein gewaltiger Zeitraum entfaltet sich vor unseren Augen: von Tacitus bis zur Epoche der Wiederentdeckung der klassischen Quellen durch die Humanisten, dann zum Barockzeitalter und über Klopstock und Heinrich von Kleist bis zur Gegenwart. Der Verfasser zeigt, wie sich der Cheruskerheld durch Hutten und dessen literarische Nachfolger allmählich aus einem Stammesführer zum Sinnbild vaterländischer Kultur und Wehrhaftigkeit, zum Hüter der von Tacitus einst gepriesenen Tugenden — Treue, Keuschheit, Einfachheit der Sitten — und schließlich zum Verteidiger nationaler Einheit und Freiheit entwickelt hat. Mit Kleists Tragödie und Grabbes unvollendeter Satire erreicht der Arminius-Mythus seine höchsten dramatischen Ausformungen als Kampf des Edlen um Edles in einem banalen Zeitalter; Parallelen wie Hermann—Preußen, Marbod—Österreich werden überzeugend durchgeführt. Was davorliegt und nachfolgt, ist literarisch kaum beachtenswert oder versandet in moralisierender und politischer Tendenzliteratur. Das Buch ist ausgezeichnet durch einen abgeklärten Ton, selbst in den Kapiteln, die sich mit der jüngsten Vergangenheit beschäftigen. Der Verfasser ist erfüllt vom Glauben an den moralisch gesunden Kern des alten Arminius-Mythus vom Hüter menschlicher Freiheit: „It is indeed fortunate for the integrity of the ancient and venerable Arminius theme that no true modern poet of moral stature has ever attempted to debase it by turning Arminius, the guardian of man's most precious earthly good, Liberty, into a mere Hermann, the Aggressor and Suppressor".

Das Buch von James C. O'Flaherty: „Unity and language. A study in the philosophy of Johann Georg Hamann" (University of North Carolina Press 1952, 121 S.) leidet an Wiederholungen, schwierigen Formulierungen und gelegentlich an unnötiger Streitsucht. Wohl ist gerade Hamann ein ungeheuer verlockender Autor für eine solche Darstellung. Die Ausführungen O'Flahertys über Sprache, Einheit und Dualität, Vernunft und Erfahrung u.a. verraten eine ungewöhnlich tief greifende Beschäftigung mit dem vorliegenden Stoff. Der Begriff „Natursprache" steht naturgemäß im Vordergrund aller Erwägungen. Es bleibt trotz der Einwände des Verfassers sehr bedauerlich, daß Jakob Böhmes Natursprachentheorie nicht zur Diskussion herangezogen wurde. Auch wenn Böhmes spekulative Mystik für Hamann nicht als Quelle beansprucht werden könnte und wenn Hamann von Schriften wie *Aurora*, *Mysterium magnum* u.a. unabhängig wäre, bliebe auf Parallelen oder Gegensätzlichkeiten hinzuweisen — war doch für Jakob Böhme die Sprache Mittel der Schöpfung, ebenso wie für Hamann, der in ähnlicher Ablehnung des rein ästhetischen Standpunktes die Sprache als Offenbarung Gottes feiert. Die einschlägigen Äußerungen Hamanns über die dichterische, affektive Sprache sind bekannt und werden selbstredend auch in O'Flahertys Werk so deutlich hervorgehoben, daß eine Wiederholung hier unnötig ist. Bei Jakob Böhme durchdringt die Sprache die sieben *Eigenschaften* und drei *Prinzipien*; das Wort

Gestältnis im Sinne von *Signatura* erhält bei ihm Eigenwert, der, dem modernen Gestaltbegriff gegenübergestellt, fesselndste Einblicke auch in die Hamannsche Welt gewähren könnte.

Professor Barker Fairley, der Herausgeber von „Goethe, Selected poems" (London 1954, 221 S.), ist auf Grund seiner früheren Werke, „Goethe as revealed in his poetry" (1932) und „A study of Goethe" (1947), zu einer solchen Auswahl hervorragend berufen. Abgesehen vom Altmeister der Goethe-Forschung auf ags. Gebiete ist Barker Fairley vielleicht der Goethe-Deuter, unbestritten jedenfalls in Kanada. Die vorliegende Anthologie zeichnet sich durch Einfachheit und Klarheit aus. Der Verfasser betont zugleich Tiefe und Helle Goethescher Lyrik, deren bestrickender Zauber in kristallklarer Wortformung liegt. Barker Fairley zeigt, wie bei Goethe sogar die philosophischen Themen und erhabenen Gedanken in fast alltäglich schlichte Worte gefaßt werden, z.B. in den Gedichten *Prooemion*, *Um Mitternacht* u.a.; aber diese scheinbare „Einfachheit" ist doch, wie uns der Verfasser an Hand zwingender Belege dartut, nur Täuschung. Trotzdem bleibt die eine krönende Gewißheit: nämlich daß Goethes lyrische Originalität sich mühelos ausspricht bzw. bildhaft wirkt, ohne Künstelei, nicht nur im Ausdruck, sondern auch im Metrum und in den überaus glücklichen Reimen. Die bei Goethe oft ganz anspruchslose Schönheit des Gedanken- und Sprachgefüges ist Hauptthema der Einleitung dieses musterhaften kleinen Werkes. Vor allem zeigt der Verfasser, daß wir in den besten Gedichten Goethes immer den ganzen Goethe vor uns haben, selbst im *West-östlichen Divan*, nicht einen Nachahmer oder Neutöner. Es ist höchste Kunst, eine solche Einleitung zu schreiben. Sie atmet Frische, Begeisterung und reifes Wissen eines langen Gelehrtenlebens. Ich muß gestehen, daß ich das Buch zuerst mit dem Seufzer auf den Lippen „Schon wieder eine Goethe-Auswahl" in die Hand nahm! Nun drängt es mich, zu sagen, daß ich keine bessere und lebendiger geschriebene schlichte Einführung in Goethes Lyrik kenne als diese, die Goethes eigene Worte bewährt: *Was fruchtbar ist, allein ist wahr.*

Wenigstens kurz sei auch Professor William F. Mainlands geistvolle Schiller-Studie vermerkt. Wir haben auf Mainlands Inauguralrede über Schiller im letzten Forschungsbericht, „Euphorion" 1954, S. 468, hinweisen können. Sein Aufsatz „Schiller and the conquest of fear" („German Life and Letters" 1955) ist wie ein Edelstein, herausgebrochen aus einer geplanten großen Monographie über Schiller, die, wie wir hoffen, zur Zweihundertjahrfeier fertig im Druck vorliegen wird. Der Aufsatz behandelt das Thema: Furcht und Überwindung der Furcht bei Schiller, besonders in der *Maria Stuart*, wo es überzeugend herausgearbeitet ist. Maria kann erst dann die Absolution empfangen, als sie gesteht: *Meinen Haß und meine Liebe hab' ich Gott geopfert.* Elisabeth ist nun von der Furcht befreit, aber zugleich büßt sie damit auch die Achtung vor dem Leben ein. Mit Fug schließt Mainland seine gehaltvollen Betrachtungen mit Talbots Worten: *Du hast von nun an Nichts mehr zu fürchten, brauchst nichts mehr zu achten.*

Die eindringliche Monographie von Dr. Ralph Tymms: „German romantic literature" (London 1955, 406 S.) ist in vieler Hinsicht bezeichnend für die im Englischen gangbare Bedeutung des Wortes „romantisch". Es ist daher durchaus folgerichtig, wenn nicht Novalis' *Hymnen an die Nacht* als die originellste und dichterisch höchste Leistung der deutschen Romantik angesehen werden, sondern die drei unbestritten hohen Zeugen der Bewegung: die Shakespeare-Übersetzung, *Des Knaben Wunderhorn*, die Grimmsche Märchensammlung. August Wilhelm Schlegels Bedeutung wird wohl

weit überschätzt, wenn es heißt: „one which was no doubt of greater importance to its development than any original poetic work the German romantics were able to produce themselves" (S. 143); „The only German romantic contributions of comparable significance were also secondary or editorial ones, rather than original literary productions"! Vgl. „The Listener", 21. Juli 1955. Vielleicht ist der Schlüssel zu den Urteilen über Novalis („half-absurd and half-moving private cult", S. 165) in des Verfassers allzu betonter Heranziehung psychoanalytischer Erklärungen zu finden. Diese können den Wesenskern von Novalis' Dichtung nicht treffen. Ferner scheint die Unterscheidung „klassisch-romantisch" keine Versöhnung zu gestatten, während doch alle große Dichtung nur in der Ergänzung dieser beiden Richtungen sich vollenden kann. Schließlich wird in diesem Buch der Romantiker als ein „Escapist" gekennzeichnet; aber „Abwehr" ist nicht immer „Unfähigkeit" zu leben. Im übrigen birgt Tymms' Werk in überraschend großer Fülle wertvolle Einblicke: z.B. das ausgezeichnete Kapitel über Achim von Arnim, dessen künstlerische Eigenart mit Bezug auf den Goethe-Spruch vom Faß mit lockeren Reifen treffend charakterisiert wird; ferner die feinsinnige Auslegung des sogenannten „subjektiven Realismus", in dem Traum und alltägliche Wirklichkeit verschmelzen. Jedoch können wir nicht in allen Einzelheiten dem Verfasser zustimmen. Friedrich Schlegels *Lucinde* wird sicherlich unterschätzt (S. 121), ist sie doch ein wahrhaftiges Lehrgebäude angewandter romantischer Ironie. Ebenso verdienten Fouqués *Undine*, Chamissos Lyrik, Heine u.a. eine höhere Einschätzung. Die dogmatisch aufgeworfene Behauptung: „There is not a tale by Tieck" (mit Ausnahme von *Der blonde Eckbert* und *Der Runenberg*) „which Hoffmann does not surpass" (S. 365), ist nicht stichhaltig, schon im Hinblick auf die Geschichte der aufständischen Sektierer, die Erzählung *Der Aufruhr in den Cevennen*, die der Verfasser als „horrific" abwertet (S. 116), die aber zu den wenigen meisterlich düsteren und genialen Prosakunstwerken der Frühromantik gehört.

Die kenntnisreiche Arbeit von Percy Matenko: „Ludwig Tieck and America" (University of North Carolina Press 1954, 120 S.) handelt von der Aufnahme Tiecks in amerikanischen Zeitschriften, Werken und Übersetzungen und von Tiecks Wirkung auf Amerika und der Wirkung Amerikas auf ihn (vgl. die Ausführungen über Tieck, Poe und Hawthorne). Von großer Tragweite für die Kenntnis und Verbreitung Tieckscher Dichtung in Amerika war besonders der Einfluß von Karl Follen (in Harvard seit 1825), einem leidenschaftlichen Tieck-Bewunderer. Der Verfasser zeigt ferner, wie der Einstrom antiromantischer Literaturrichtungen in den fünfziger Jahren eine Reaktion gegen Tieck mit sich bringen mußte. Doch fand und findet Tiecks „nature demonism", z.B. in *Der blonde Eckbert*, *Der Runenberg* u.a., williges Echo auch bei James Joyce und T. S. Eliot, und Tiecks Pantomimenwirkung (im *Gestiefelten Kater* etc.) in Thornton Wilders *Skin of our teeth*. Daher darf der Verfasser, ohne sich als Prophet aufzuspielen, mit Recht von einer Wiederbelebung der Tieckschen Muse in Amerika sprechen: „We might again have a general revival of interest in German Romanticism in America which would carry with it a general revival of interest in Tieck as well".

In die Romantik führt auch Friedrich Hiebels „Novalis: German poet—European thinker—Christian mystic" (University of North Carolina Press 1954, 126 S.). Professor Hiebel hat sich bereits mit dem Werk „Novalis, der Dichter der blauen Blume" (1951) einen klingenden Namen erworben. Die oben genannten Studien über Novalis sind nun

in erster Linie auf den amerikanischen Leser eingestellt: sie decken zugleich die Grundlagen und Ergebnisse der Novalis-Forschung auf. Das Buch ist in zwei Abschnitte gegliedert: Leben und Liebe, Werke. Willkommen sind die Kapitel über Novalis' Urbilder („Archetypen") und Muster („Prototypen"). Unwillkürlich wird die Aufmerksamkeit jedes Novalis-Forschers sich der Deutung der *Hymnen an die Nacht* zuwenden, die der Verfasser geistvoll vor uns ausbreitet. Dies gilt besonders im Hinblick auf die fünfte Hymne, den rätselvollen Mythos von der Weltentstehung, Versündigung und Auferstehung, worin Anklänge an Schillers *Götter Griechenlands* und an Lessings Aufsatz vom Tod als dem fackelsenkenden Genius (*Wie die Alten den Tod gebildet*) offenkundig sind, während die geheimnisvolle Gestalt des *Sängers* noch immer keine restlos befriedigende Erklärung gefunden hat. Er ist namenlos: *Unter Hellas' heiterem Himmel geboren . . .*, und wandert nach Palästina und weiter nach Indostan. Hiebel verbindet den so plötzlich auftauchenden wie verschwindenden griechischen Barden mit dem Johannes-Evangelium XII, 20: *Es waren aber etliche Griechen unter denen, die hinauf gekommen waren . . .*, und XII, 25/26: *Wer sein Leben lieb hat, der wird es verlieren . . . Wer mir dienen will, der folge mir nach . . .* Der griechische Sänger bei Novalis wird vom Verfasser als der Diener Christi gedeutet und noch mehr: als der Herold des Orpheus, der die christliche und heidnische Religion in seiner Person versöhnt.

Die kleine Studie von Richard March: „Heinrich von Kleist" (Bowes and Bowes, Cambridge 1954, 60 S.) ist allein schon in Hinsicht auf die ausgezeichneten Ausführungen über Kleists *Penthesilea* und den *Prinzen von Homburg* lesenswert. Aus einem soliden Wissen um Kleists Persönlichkeit und Werk erwuchs hier eine im allgemeinen verläßliche Schrift, der es nur gelegentlich an Beweiskraft mangelt, vor allem in der Auslegung der geheimnisvollen Reise Kleists von Frankfurt nach Berlin und Würzburg, als deren Grund vom Verfasser die These ausgesprochen wird, daß Kleist an sexueller Abnormität gelitten habe: „a cure for some sexual disability . . . a temporary physical impotence, or even a physical trouble . . . or possibly for homosexuel tendencies . . .". Diese Auffassung stützt sich auf Stellen in Kleists Briefen an seine Freunde Pfuel und Rühle von Lilienstern. Es besteht kein Zweifel, daß bei Kleist ein Element der Selbstdramatisierung nicht hinwegzuleugnen ist; seine Briefe an Ulrike zeugen davon. Ebenso sicher aber ist es, daß ein klarer Beweis für die genannte Behauptung nicht erbracht werden kann und daß sie deshalb nur höchst vorsichtig und mit Vorbehalt angedeutet werden darf.

Barker Fairleys Studie: „Heinrich Heine" (Clarendon Press, Oxford 1954) ist allzusehr auf Seminarmethodik aufgebaut und schränkt, indem sie Heines Dichtung auf Grund einiger wesentlicher Motive betrachtet, den Umkreis seines umfassenden Schaffens doch empfindlich ein. Da sind die Themen: song within song, music and dance, chorus and procession, theatre and ceremony, carnival and costume, animals, heaven and hell. All diese Themen erhalten in Heines Sprache ihr eigentümliches Gepräge, in der Versdichtung z.B. in der *Lorelei* und im *Romanzero*, im Prosawerk z.B. in der berühmten Schilderung des Veroneser Amphitheaters, die vor allem im Gegensatz zu Goethes objektiv gehaltener Beschreibung desselben Kolosseums Heines Eigenart besonders sichtbar macht. Die Beschränkung auf jene Thematik und das mit ihr gegebene Sprachmaterial führt wohl zu gründlichen Analysen und wertvollen Aufschlüssen, erzeugt aber gleichzeitig eine systematisierende Enge, die mit der berüchtigten Stimmgabeltechnik manches gemein hat.

Sten G. Flygts Untersuchung über „Friedrich Hebbel's conception of movement in the absolute and in history" (University of North Carolina Press 1952, 100 S.) stellt eine klare und ausgewogene Studie dar, bringt jedoch nichts wesentlich Neues in der Durchleuchtung der Hebbelschen Gedankenwelt in philosophischer und geschichtlicher Hinsicht. Sehr wichtig und willkommen sind die ständigen Hinweise auf Hebbels Tagebuch-Aufzeichnungen und Briefe, ferner besonders die treffenden Charakteristiken von Gyges, Genoveva, Siegfried, Hagen u.a. Die Hebbelsche Welt wird mit Hebbels eigenen Ausdrücken in dauernder Umformung gedeutet: „Man is the continuance of the act of creation . . . It is scarcely a comfort that we are constantly ascending since we will always remain on the ladder". Es ist schade, daß der Verfasser anscheinend nicht mit dem englischen Standardwerk über Hebbel vertraut ist, das 1932 in London/Oxford von Professor Edna Purdie veröffentlicht worden ist. Auch ist es fraglich, ob sich Hebbels künstlerische und philosophische An- und Absichten so restlos decken, wie dies nach Meinung des Verfassers wenigstens in sehr entscheidenden Punkten der Fall sein soll[2].

Im Bereich des neuesten Schrifttums liegt der Nachdruck im ags. Forschungsgebiet augenblicklich vornehmlich auf Ernst Jünger, Rainer Maria Rilke, Stefan George und Hugo von Hofmannsthal. Hervorgehoben sei Mary E. Gilberts Ausgabe: „Hofmannsthal, Selected essays" („Blackwells' German Texts" 1955, 158 S.). Zum großen Teil ist Hugo von Hofmannsthals lyrisches Werk mit seinen Dramen und Essays untrennbar verschmolzen. In diese Essays ist sein lyrisches Ich sozusagen ergossen, und es ist daher nicht verwunderlich, wenn der Dichter Hofmannsthal im Reiche vornehmer Nuancierung und bekennerischer, künstlerisch geformter Reden oder Erwägungen seinen eigentlichen Ausdruck findet. Unachtsame und voreingenommene Kritik fahndet oft einseitig nach Belegen Hofmannsthalscher Lyrik in der Verskunst und gerät in klägliche Fehlurteile, die zu bekannt sind, als daß sie hier neu angeprangert werden müßten. Die Verfasserin sieht durchaus richtig, daß Hugo von Hofmannsthal in erster Hinsicht Dramatiker ist: „a fact which is easily forgotten because of the lyric output of his youth". Das Problem der persönlichen Identität und des primär Mimischen beschäftigt den Dichter sein ganzes Leben hindurch. In den Essays bietet er eine einzigartige Mischung von zart tastender Einfühlung und geistvoller Schärfe, schöpferischer Einbildungskraft und seltenem Kennerurteil; vgl. sein *Gespräch über Gedichte*. Die Landschaften der Seele sind ihm wunderbarer als die des bestirnten Himmels. So sind wir der Verfasserin und dem Herausgeber der großen Blackwell-Textausgaben dankbar, daß mit diesem Bändchen einige der feinsten Essays modernen europäischen Schrifttums in gefälliger und erläuternder Ausgabe dem weiten Kreis germanistischer Studenten zugänglich gemacht worden sind.

Beachtenswert ist auch Edwin K. Bennetts „Stefan George" (Bowes and Bowes, Cambridge 1954, 63 S.). Diese Einführung in Georges Art und Dichtung stammt aus

[2] Nur am Rande sei hingewiesen auf die gute Übersetzung, die Wilhelm Diltheys Abhandlung *Das Wesen der Philosophie* durch Stephan A. Emery und William T. Emery erfahren hat: „The essence of philosophy" (University of North Carolina Press 1954, 78 S.). Wie sehr Dilthey auch außerhalb der Grenzen Europas eine geistige Macht ist, bezeugt dieses Buch, dessen Einleitung sich durch einen klaren Stil auszeichnet, durchaus würdig der Diltheyschen Wortführung, die trotz anerkannter Geistesgröße und -fülle des Autors einfach bleibt. Die genaue und schlichte Formulierung und Darbietung von Diltheys Gedankengut ist ein unschätzbarer Vorzug dieses Werks, besonders gegenüber dem oben erwähnten Buch von O'Flaherty über Hamann.

der Feder des Cambridger Germanisten, der sich durch seine Forschungen zur Novelle bereits einen Namen gemacht hat. Bennett sieht in Georges sogenanntem dritten Humanismus eine bisher unerhörte geistige Arroganz, die selbst die Natur dem Machtspruch des gestaltenden Dichters unterwirft. Aber der Verfasser muß doch, wenn auch mit Vorbehalt, zugeben, daß die Natur bei Stefan George nicht immer nur den Hintergrund bildet; wir denken vor allem an Gedichte wie *Der mensch und der drud* und *Der freund der fluren*, wo die in der Natur schaffende Kraft zum Mythus erhoben wird und wo George sicherlich der Natur sehr nahe ist, wenn auch noch weit entfernt von der Satyrvorstellung der Griechen. Die außergewöhnliche Systematik und unheimliche Zielstrebigkeit von Georges Gesamtwerk, das in stets sich erweiternden Kreisen um einen eisernen Kern schwingt, gibt einen willkommenen Rahmen für des Verfassers bedachtvolle Darstellung. Vielleicht hätte das Kapitel über die *Sagen und Sänge*, in denen die Urbilder mittelalterlicher Seelenlagen zu Sinnbildern des Dichters selbst („symbols of states of mind") erhoben werden, noch vertieft bzw. durchleuchtet werden können durch eine Erörterung der Wesensgegensätze zwischen dem entsprechenden mittelalterlichen Ausdruck und Georges überzeitlich symbolischer Gestaltung; vgl. Georges Preis des jungen Ritters, die Sporenwache, den Templermut, die Parzivalstimmung u.a. Hier herrscht eine durchaus ungoethische und unmittelalterliche abstrahierende Schau. Es ist des Verfassers Vornehmheit nicht hoch genug anzurechnen, daß er den so oft verzerrten Maximin-Kult Georges mit Parallelen zu Dante und Novalis nach unserer Auffassung richtig einschätzt und daß er Georges Welt als gestaltete Welt sieht: „except in so far as it ... receives form". Das Göttliche offenbart sich demnach nur in vollkommener Schönheit. Das anregende Büchlein schließt mit einem originellen Vergleich: das Werk Georges sei wie eine ummauerte Renaissancestadt; die Menschen darin wie Statuen, und eine davon die Statue eines Gottes.

Ernst Jünger wird von J. P. Stern in seinem Büchlein: „Ernst Jünger" (Bowes and Bowes, Cambridge 1953, 63 S.) als der bedeutendste Dichter angesehen, der nach 1933 in Deutschland geblieben war. Doch ist die knapp geschürzte Studie durchaus keine billige Lobrede auf Jünger, sondern der Verfasser erblickt in dem Autor, der ohne Zweifel in der dichterischen Formung von Tod und Krieg unter den Heutigen nicht seinesgleichen hat, mit Rücksicht auf seinen Gefühlsmangel („a defective response of his sensibility") einen zweitrangigen Schöpfer, der die Sprache des Kommandos und der Ästhetik, der Kriegsführung und der Naturstudien in einzigartiger Verschmelzung beherrscht. Der Verfasser begibt sich in diesem Zusammenhang auf das fesselnde Gebiet der einem schöpferischen Menschen eigenen Ausdrucks- und Eindruckskunst und der Charakterzüge deutschen Ausdrucks überhaupt: vgl. z.B. die Erörterung der Variation durch den Gebrauch des End-*e* im Dativ eines Maskulinums oder Neutrums. Diese Variation sei bei Ernst Jünger zur Manier geworden. Uns scheint, daß hier manche beklagte Entpersönlichung des Stils als eine Zeiterscheinung zu buchen ist, wenn auch die Einbeziehung philosophischer Sprache sogar ins Gebiet praktischer Tätigkeit gerade dem Deutschen vorgeworfen worden ist. Der eigentliche Grund der Ablehnung Ernst Jüngers durch den Verfasser liegt jedoch viel tiefer, wie sich zeigt, sobald er auf das Todesthema zu sprechen kommt: „It is merely the object under his glazed eye that changes. Scenes of violence alternate with entomological still-lifes ...". Daher auch die Hervorhebung von Jüngers „grausamer" und kalkulierter Metaphorik und der nachdrückliche Hinweis auf seine Satzkonstruktionen, die mit äußerst kundiger Hand zer-

gliedert werden, und auf die merkwürdige Grenzsituation zwischen Literatur und abstrakter Dokumentation, wodurch eine jahrhundertelange literarische Tradition zerbrochen wird, ähnlich wie in George Orwells *1984*. Am klarsten kommt des Verfassers Abwehr bei Ernst Jüngers Worten über den Schmerz zum Ausdruck. Die Behauptung: *Es gibt keine menschliche Lage, die vor dem Schmerz gesichert ist*, wird als durchaus falsch verworfen, falsch, was die allgemein menschliche Lage betreffe, aber insbesondere falsch für Jüngers eigene künstlerische und menschliche Lage, denn „his is the language of the exclusion of pain". Hier prallen zwei Welten unversöhnlich aufeinander. Doch scheint es uns ungerecht, Ernst Jüngers hohes Künstlertum als die Welt grell erleuchteter Operationssäle zu sehen bzw. zu deuten, in der der Patient zwar bewußt, aber durch den Zauber der Anästhesie gegen allen Schmerz gefeit weiterlebt. Ist nicht vielmehr letzten Endes die Wurzel jener Abgeklärtheit, wie bei Goethe, in den tieferen Gründen seelischer Verinnerlichung zu suchen?

*

Im folgenden seien einige neuere Übersetzungswerke kritisch betrachtet. — Eine klägliche Fehlleistung ist H. A. Siepmanns „Verse in translation" (London 1955, 326 S.). Der Buchumschlag steht in seltsamstem Gegensatz zum Inhalt des Buches. Er zeigt in photographischer Nachbildung Reg Butlers „The unknown political prisoner", ein viel umstrittenes, höchst modernes Werk; die ausgewählten Übersetzungen deutscher Verse jedoch sind so altmodisch und platt, daß Leser und Kenner staunen werden, solche Stümperei im Druck zu sehen und noch dazu in so gefälligem Gewande. Der deutschen Muse ist damit auf englischem Boden ein zweifelhafter Dienst erwiesen worden. — Knappe Beispiele, zunächst aus Goethescher Lyrik, sollen für sich sprechen:

Es schlug mein Herz . . .
„My passion prompts: To horse, by heaven".

Soll ich zum Welken gebrochen sein?
„Growing, broken, withered, dead;
Dead without a promise of rebirth".

Das Bild *wellenatmend* wird schulmeisterlich als ein „not very poetical" Vergleich unglaublich platt ausgedeutet (S. 268). Das in der siebten Zeile des *Fischers* wiederholte *rauscht* wird als „pointless" abgetan. Wie unbeholfen ist der Schluß vom *Gesang der Geister über den Wassern* ins Englische übertragen:

„Is not thy lot cast
In the likeness of the wind?"

Geradezu philisterhaft wirkt der Schluß von Heines *Lorelei*:

„To no good end come those who lend
An ear to Lorelei".

Viele andere Belege könnten hier noch hinzugefügt werden, doch werden diese genügen. Angesichts solcher Beckmesserei ist es unfaßbar, wie die anonyme Kritik im „Times Literary Supplement" (18. 2. 1955) dem lyrisch ohnmächtigen Verfasser trotz einiger Einwände so viel Honig um die trockenen Lippen streichen konnte: „excellent carpenter . . . a valuable contribution to the literature of translation". — Es ist kaum

nötig, auf veraltete Vorurteile über englische Hexameter u.a. einzugehen. J. B. Leishmans *Archipelagus*-Übersetzung, die Siepmann offenbar nicht kennt, ist ein Beweis, daß der deutsche Hexameter in der Hand eines großen Künstlers und feinfühligen Übersetzers, als der Leishman in aller Welt anerkannt wird, auch im Englischen hohe Eigenform erringen kann; vgl. J. B. Leishman: „Selected poems of Friedrich Hölderlin, translated with introduction and notes", zweite, verbesserte und erweiterte Ausgabe, in der zum erstenmal der *Archipelagus* in englischen Hexametern erschienen ist (London 1954, 156 S.).

Siepmanns entgleistes Unternehmen lockt zu einem Vergleich mit den entsprechenden Übersetzungen der oben zitierten Goethe-Verse in dem eben erschienenen Buch des hervorragenden amerikanischen Germanisten Edwin H. Zeydel: „Goethe the lyrist. Hundred poems in new translations facing the originals, with a biographical introduction, with an appendix on musical settings to the poems" (University of North Carolina Press 1955, 182 S.). Schon in den folgenden herausgehobenen Zeilen bekundet sich Zeydel als Meister seines Faches und als Meister des Wortes gegenüber Siepmanns Stümperei:

„Shall I be broken
To wilt and lie dead"
(*Gefunden*);

„To horse! my pounding heart kept crying"
(*Willkommen und Abschied*);

„billow-drawn"
(*Der Fischer*);

„Soul of mankind
How like to the water!
Fate of mankind,
How like to the wind!"
(*Gesang der Geister über den Wassern*).

Der Unterschied zwischen beiden Übersetzern ist, wie aus den Beispielen ersichtlich wird, so überwältigend, daß sich weitere Belege erübrigen. Professor Zeydel hat sich, wie wir bereits wiederholt erweisen konnten („Euphorion" 1950, S. 251; 1953, S. 425), als einfühlender und verantwortungsvoller Gelehrter bewährt. Seine wertvollen und ansprechenden Übertragungen sind nach bedeutenden, wenn auch nicht streng chronologisch geordneten Abschnitten gegliedert: Leipziger Zeit, Friederike, Sturm und Drang, Lili-Lieder, Weimarer Zeit, Lieder aus dem *Wilhelm Meister*, Balladen, Italien, *West-östlicher Divan*, Alterslyrik. Wir hoffen aufrichtig, daß diesen uns vorliegenden Übersetzungen noch weitere aus der Feder des eminenten Verfassers folgen werden, denn er ist unbestritten einer der wenigen wirklich begnadeten und überdies akademisch geschulten Vermittler deutschen Sprachgutes in Amerika. Einige Schwierigkeiten, die sich gerade bei der Übertragung der schlichten Juwelen Goethescher Lyrik (z.B. *Ein Gleiches*) ergeben, sind selbst hier nicht restlos überwunden und können wohl kaum bis in die letzte rhythmische und sprachliche Zartheit je bemeistert werden. Ferner zwingt der Reim in der fremden Formgebung gelegentlich zu leichten Schattierungen bzw.

Änderungen, doch steht diesen immer wieder das Goethesche Originalwerk im Druckbild der doppelsprachigen Ausgabe gegenüber, so daß sich dem Kenner und Liebhaber Goethescher Lyrik dadurch der Genuß nur noch erhöht. In der Einleitung charakterisiert Zeydel prägnant einige Goethe-Übertragungen: „The permanent Goethe", hg. von Thomas Mann (1953), und B. Q. Morgans Manuskript in der Stanford University Library: „A book of Goethe's verse". Im Anhang wird ein willkommener Exkurs über musikalische Kompositionen von Goethe-Gedichten gegeben.

In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt: „R. M. Rilke, Letters to Gudi Nölke", mit Nachwort und Anmerkungen von Paul Obermüller, ins Englische trefflich übersetzt von Violet M. MacDonald (London 1955, 135 S.). Das Buch erschien in demselben Verlag, in dem J. B. Leishman seine ausgezeichneten Hölderlin- und Rilke-Übertragungen veröffentlicht hat.

*

Für das ungemein anregende und schier unerschöpfliche Gebiet der Aufnahme englischer Literatur ins deutsche Schrifttum ist wohl der berufenste Gewährsmann unter den amerikanischen Gelehrten der Germanist aus Berkeley (California), Professor Lawrence Marsden Price, dessen frühere Arbeiten auf diesem Feld „English-German literary influences: Bibliography and survey" (1919/20) und „The reception of English literature in Germany" (1932) das vorliegende große Schlußwerk vorbereitet haben: „English literature in Germany" („University of California publications in modern philology", Berkeley and Los Angeles 1953, 548 S.). Hiermit besitzen wir ein für lange Zeiten unentbehrliches Nachschlagewerk, das mit Professor Horst Oppels Studie „Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche" („Deutsche Philologie im Aufriß", hg. von Wolfgang Stammler, Bd. 3, Sp. 47—144; vgl. „German Life and Letters" 1955, S. 232) zum Bedeutendsten über das Thema überhaupt gerechnet werden darf. Im Eingangskapitel zeigt Price für fünf Hauptvertreter der deutschen Barockdichtung — Moscherosch, Zesen, Hofmanswaldau, Harsdörffer und Gryphius — eine Gemeinsamkeit in der Haltung zu und in der Aufnahme von puritanischen Ideen aus England. Das vorliegende Riesenmaterial aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert kann hier leider nur durch Stichworte angedeutet werden: die deutsche Vorliebe für die englischen moralischen Wochenschriften; für Pope, Thomson; Shaftesbury, Locke; Milton, Young, Ossian, Percys *Reliques*; ferner die moralisierenden Romane von Richardson, den Realismus bei Fielding, Sternes Sentimentalität, Goldsmith's sanfte Ironie; dazu die sentimentalen Komödien von Steele und Lillo usw. All dies bestätigt Goethes denkwürdige Bemerkung zu Eckermann (1824): *Unsere Romane, unsere Trauerspiele, woher haben wir sie, als von Goldsmith, Fielding und Shakespeare?* — Ein eigener Abschnitt ist „Shakespeare in Germany" gewidmet, besonders mit Bezug auf die deutschen Klassiker und Romantiker, Büchner, Grabbe, Hebbel, Richard Wagner u. a. Im Falle der *Hymnen an die Nacht* von Novalis scheint es mir sehr zweifelhaft, ob das Urerlebnis von *Romeo und Julia* tatsächlich auf die *Hymnen* so entscheidend eingewirkt hat (wenn auch mit völliger Umformung), wie dies angenommen wird. Als der letzte namhafte Dramatiker, in dem Shakespeares Erbe in Deutschland weiterwirkt, wird Gerhart Hauptmann hervorgehoben. Der Schlußabschnitt führt von der Romantik bis herauf zu Hugo von Hofmannsthal, Bert Brecht, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Frederic Prokosch, Ernest Hemingway, Sinclair Lewis, Thomas Wolfe u. a. Index und Bibliographie

sind ausführlich, wenn auch leider nicht erschöpfend, z.B. im Hinblick auf Adalbert Stifter.

Aus der Feder von Professor Lawrence M. Price und dessen Gattin Mary Bell Price stammt eine andere, nicht minder wichtige Veröffentlichung: „The publication of English humaniora in Germany in the eighteenth century" (ebenfalls „University of California publications in modern philology", Berkeley and Los Angeles 1955, 216 S.)[3]. Unter „humaniora" verstehen die Verfasser den vom amerikanischen Council of Learned Societies als humanistische Disziplinen angesprochenen Gesamtkreis von Interessen wie Philosophie, Philologie, Literatur und Sprache, Archäologie, Kunstgeschichte, Volkskunde, Anthropologie, Musikgeschichte u.a. Eine scharfe Grenzsetzung ist da kaum zu erwarten. Doch können sich mit dem Werk an bibliographischem Weitblick nur wenige ähnlich umfassende Bibliographien messen. Von diesen verdienen drei hier genannt zu werden — Anselm Schlösser: „Englische Literatur in Deutschland 1895—1934, mit einer vollständigen Bibliographie der deutschen Übersetzungen und der im deutschen Sprachgebiet erschienenen englischen Ausgaben" (Jena 1937); Clement Vollmer: „The American novel in Germany, 1871—1913" (nicht 1934, wie es im Text heißt), in „German American Annals" 1917; schließlich das kürzlich erschienene, durch übersichtliche Anordnung und vorbildliche Genauigkeit ausgezeichnete Buch von Richard Mönnig: „Amerika und England im deutschen, österreichischen und schweizerischen Schrifttum der Jahre 1945—1949" (Stuttgart 1951). Die Bibliographie von Mary Bell Price und Lawrence M. Price liest sich trotz der Fülle von Tatsachenangaben gelegentlich spannend, wenn man die den Daten vorangehende kurze „Introduction" in die Lektüre mit einbezieht, z.B. in Hinsicht auf Johann Reinhold Forster und dessen abenteuerlichen Sohn Georg, beide in Deutschland geboren, aber aus schottischem Geschlecht, oder auf Schillers *Räuber*, die zuerst in Mannheim gedruckt wurden, auf dem Titelblatt jedoch aus bekannten Gründen *Frankfurt und Leipzig* als Druckort angeben. Ein bequemer Sachindex der englischen Autoren und eine ausführliche Liste der deutschen Übersetzer und Herausgeber schließen das Werk ab.

Ins Gebiet der amerikanischen Sprach- und Literaturkritik lenkt uns Ronald S. Cranes Buch: „The language of criticism and the structure of poetry" (University of Toronto Press 1953, 214 S.). Der Verfasser war früher Herausgeber der „Modern Philology" und Mitherausgeber von „Critics and Criticism". In dem genannten, schwer zu lesenden Werk handelt der Chicagoer Professor emeritus von der Vielgestaltigkeit der kritischen Äußerungen, vor allem in der Gegenwartskritik, und gibt Anregungen zu einer modernen Deutung der dichterischen Struktur. Der Verfasser wendet sein Hauptaugenmerk auf die gewichtigen Fragen der inneren Aufbaugesetze eines Kunstwerkes, Gedichtes usw. und auf die notwendig verschiedenen Auffassungen solcher Probleme durch verantwortungsbewußte Kritiker. Crane sucht nach den Grundlagen, die sicherer sind als so manche bestrickende, aber durchaus relative Einsicht zeitgenössisch bedeutender Kritiker, für die die Sprache der Dichtung in allererster Linie eine Sprache im gewöhnlichen Sinne der „Feststellung in Worten" ist; vgl. I. A.

[3] Vgl. jetzt auch die Sonderbesprechung dieses Buches von Horst Oppel in der vorliegenden Zeitschrift 50 (1956), S. 246—248.

Richards und W. Empson, nach deren Meinung das Wesen der Dichtersprache nicht Klarheit, sondern Ambiguität ist. Die Hinwendung zur Semantik ist in der modernen Literaturkritik ja herrschende Mode geworden. Daneben aber beansprucht eine andere Richtung ihr Recht, nämlich diejenige, welche nach dem bildlichen und sinnbildlichen bzw. mythischen Wert des Ausdrucks forscht und welche dem „logischen" Diskurs mit Achtung, aber nicht vorbehaltlos gegenübersteht. Crane erstrebt hier eine heilsame Synthese, indem er das Kunstwerk als organisch Ganzes betrachtet und einschätzt. Er bekämpft jede einseitige Versstudie, die Isolierung der Sinnbilder vom Gesamtbild und ferner besonders die verrannte Wort- und die selbstherrliche Textinterpretation. Also Geistesgeschichte und Werkgeschichte sollen wiederum eine Einheit bilden, denn keine kritisch verantwortungsvolle Äußerung darf und kann das Monopol der Aussage über ein Kunstwerk für sich allein fordern: „The multiplicity of critical languages is therefore something not to be deplored but rather rejoiced in".

Auf englischem Gebiet forscht das jüngste Werk von Cecil Maurice Bowra: „Inspiration and poetry" (London 1955, 266 S.) nach dem Geheimnis der dichterischen Inspiration bei Horaz, Dante und Arnaut Daniel, Milton, Puschkin, Lermontov, Walter Pater, Thomas Hardy, Rubén Dario, Gil Vicente, Hölderlin u. a. Bei Hölderlin offenbart sich besonders stark die Totalität dichterischer Schöpfung, inspiration and intellectual discipline: „Modern attempts to divorce poetry from reason seem doomed to failure, because it is an essential part of the human consciousness, and it is the whole of this consciousness, not merely this or that part of it, which inspiration sets to work" (S. 24). Im einleitenden Kapitel wird der Dualismus von intensiver Gemütsbewegung und klarer Vision mit Nachdruck hervorgehoben und als Leitmotiv für die folgenden Abschnitte über dichterische Eingebung und Formkritik angewendet. Die Hinweise auf verschiedene Fassungen von Hölderlins Werken, bei denen in der zweiten und dritten Fassung immer noch das Beste aus der ersten Fassung erhalten bleibt, während Minderwertiges ausgemerzt wird, sind außerordentlich aufschlußreich, vgl. *Mnemosyne*, *Der Einzige*, *Patmos* u. a. Das große *Rhein*-Gedicht ist zweifellos Sinnbild des Werdeganges des schaffenden Genies bzw. jungen Helden, worauf schon die Eingangsverse über den reinen Ursprung, die Not der Jugendjahre und das Wissen von der Unvergeßlichkeit in den Tagen entsagenden Bescheidens hinweisen; nach des Verfassers Meinung ist diese Hymne jedoch Symbol für das deutsche Schicksal: „The Rhine is an image of the German people and its destiny" (S. 138).

*

Zum Schluß erwähnen wir Jethro Bithells Handbuch „Germany. A companion to German studies", fünfte, erweiterte und umgestaltete Ausgabe (London 1955, 578 S.). Dieses Sammelwerk wurde von J. Bithell unter der Mitarbeit hervorragender Fachgelehrter herausgegeben und ist zum allgemein anerkannten und unentbehrlichen Nachschlagewerk der Germanisten Englands und Amerikas geworden. Der umfassende Themenkreis: Land und Leute, Geschichte, Literatur, Philosophie, Musik und Kunst, ist trotz der verschiedenen Beiträger zu einer erstaunlich wirksamen Einheit zusammengeschlossen. Seit der ersten Ausgabe (1932) sind nun 23 schicksalsreiche Jahre verflossen. Änderungen und Zusätze haben sich als notwendig erwiesen. Neu in der fünften Auflage ist Kapitel VI „German history from 1937 to 1952", in dem die ungeheuer spannende und schreckliche Vor- und Nachkriegszeit und die Jahre von 1939 bis 1945

von Elizabeth Wiskemann kritisch gedeutet werden; neu ist ferner Kapitel XI: „German thought", von R. Majut, der damit in liebevoller und zugleich abgeklärter Schau eine schwer empfundene Lücke im Gesamtplan des Werkes ausfüllt. Beträchtliche Erweiterung erfuhr Kapitel XII: „German music", von Edwin Evans und Mosco Carner; ferner Kapitel X: „German literature from 1880 to 1954", vom Hauptherausgeber J. Bithell selbst. Das Kapitel über „German painting" konnte noch in verbesserter und erweiterter Form aus der Feder der englischen Kunsthistorikerin und Dichterin Hannah Priebsch Closs erscheinen, die ein tragisch früher Tod im Oktober 1953 von uns hinwegraffte und derer der Herausgeber im Vorwort gedenkt. — Bei einem so umfangreichen und anregenden Werke wäre es leicht, an manchem etwas auszusetzen: z.B. an der mangelhaften Bibliographie, besonders in Hinsicht auf die mittelalterliche Literatur; oder an der kargen Behandlung von Max Dauthendey, an der Wertschätzung Wilhelm Lehmanns, dessen „naturmagische Schule" ohne Clemens Brentano, Novalis und Annette von Droste-Hülshoff doch undenkbar ist; vgl. „German poetry now" von A. Closs, in „German Life and Letters", April 1951. Martin S. Briggs' Artikel über deutsche Bildhauer und Baukünstler ist unverzeihlich schlampig und lückenhaft. Die Meisterwerke eines der größten Bildhauer des europäischen Mittelalters in Naumburg werden mit kaum einem halben Satz (S. 546) abgefertigt. Schlechter sogar ergeht es Riemenschneider! In einem wesentlichen Punkt versagt Bithells eigene, kenntnisreiche Darstellung: sie ist allzusehr Stoffhuberei und bleibt den Formproblemen gegenüber gelegentlich hartnäckig blind, besonders in den Abschnitten über außerordentlich geformte Kunstwerke wie Rudolf Hagelstanges *Ballade vom verschütteten Leben* und Elisabeth Langgässers *Unauslöschliches Siegel*. Eigenartig ist ebenfalls, daß gerade der Verfasser so wenig über Hugo von Hofmannsthals lyrische Prosa und Lyrik im engeren Sinne des Wortes bringt. Die Gründe dafür sind nach den obigen Erwägungen anläßlich der Ausgabe von Hofmannsthals „Selected essays" ja leicht zu erkennen. Anzuzweifeln ist auch die Auffassung, daß die deutsche Kunst keine Vollendung erreiche, sondern nur im Werden sich entfalte: „German art is never finished but always forming" (S. 25). Eine so rigorose Formulierung verkennt Goethes *Hermann und Dorothea*, *Iphigenie* u.a. und hauchzarte vollendete Gebilde, wie sie der Lyriker Mörike geschaffen hat. Nicht weniger strittig sind Feststellungen wie die über den Impressionismus: „the coldly gemmed and chiselled style of impressionism" (S. 337), die in ihrer Verallgemeinerung kaum vor Johannes Schlafs *Dingsda* u.a. bestehen können. Immer sind es Formfragen, von denen der Verfasser sich abwendet, um sich in das unerschöpfliche Gebiet der Stoffsammlung zu begeben, das er mit schier unheimlichem Weitblick beherrscht.

Gebet Zeugnis: ich war da.

Die Gestalt Hofmannsthals in Bericht und Forschung.

Von

William H. Rey (Seattle, Washington).

„Wenn wir alle tot sind, wird keiner wissen, wie er war", sagt jemand in einem Gespräch über Hofmannsthal, von dem Martha Karlweis in ihren Erinnerungen berichtet. Betroffenes Schweigen folgt auf die Bemerkung. — Vielleicht liegt in diesem Schweigen der tiefste Impuls verborgen, der die Freunde des Dichters nach seinem Hingang zum Reden brachte. Denn ihre Zeugnisse lassen sich nicht ableiten aus dem konventionellen literarischen Mitteilungsbedürfnis, sie sind vielmehr geschrieben aus der Erschütterung über den Verlust eines Einmaligen, Unersetzlichen. In ihnen wird das tiefe Erstaunen darüber laut, daß eine im Grunde unbegreifliche Gestalt jemals so greifbar im Raume stehen konnte. Es ist nicht allein das Wunder des dichterischen Genies, das sie in Hofmannsthal verehren, sondern eher noch das Geheimnis eines Menschen, in dem der Adel des Göttlichen irdische Gestalt gewonnen hatte. Diese beglückende und bestürzende Erfahrung spricht aus Rudolf Alexander Schröders Ausruf: „Ein Götterbote war er uns", und sie kehrt, mannigfach variiert, in anderen Zeugnissen wieder. Das Interesse an dem Menschen Hofmannsthal, das sich in den letzten Jahren immer stärker entwickelte, wurde genährt durch die Veröffentlichung des Briefwechsels mit Bodenhausen (1953) und mit Borchardt (1954). Auch die erweiterten Neuauflagen der Korrespondenz mit Strauß (1952) und George (1953) trugen dazu bei. Wie Richard Alewyn in seiner ausgezeichneten Besprechung betont[1], darf in Hofmannsthals Briefen „nicht eine bloße Ergänzung des Werks in einer diffuseren und zufälligeren Konsistenz" gesehen werden. Vielmehr entfaltet sich hier „eine ganz andere Dimension seines Wesens": Hofmannsthals Person.

Das Bedürfnis, die flüchtige Erscheinung des Dichters vor der Gefahr des Vergessenwerdens zu retten, ihr Wesensbild im Medium der Erinnerung zu bewahren, hat auch H. A. Fiechtner bei seiner Zusammenstellung von Erlebnisberichten und anderen Dokumenten geleitet[2]. Der Herausgeber hat sich dabei nicht auf die Sammlung bereits vorliegender Berichte beschränkt. Er ist vielmehr an bedeutende Persönlichkeiten aus dem Freundeskreis Hofmannsthals herangetreten und hat sie zur Niederschrift ihrer Erinnerungen veranlaßt. (Dies gilt z.B. für Leopold Andrian, Sir George Franckenstein, Max Mell und Richard Billinger.) Auf diese Weise ist ein Sammelwerk entstanden, das Beiträge verschiedenen Ranges von etwa 50 Autoren enthält und als Quelle für die Forschung großen Wert besitzt. Vor allem für die — noch zu schreibende — Biographie Hofmannsthals hat sich Fiechtner durch seine vorbereitende Arbeit verdient gemacht.

Die Beiträge sind in drei Gruppen angeordnet: Der Hauptteil besteht aus den Erinnerungen der Zeitgenossen, die Hofmannsthal persönlich gekannt haben. (Carossas

[1] Neue Rundschau 65, S. 538ff.

[2] Helmut A. Fiechtner, Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde, Humboldt Verlag, Wien, 1949, 383 S.

Gedenkblätter aus *Führung und Geleit* bilden die einzige Ausnahme.) Hier steht demgemäß die Gestalt des Menschen im Mittelpunkt. Man fragt sich jedoch, ob der Versuch des Herausgebers, eine strenge Scheidung zwischen Menschentum und Dichtertum Hofmannsthals durchzuführen, wirklich berechtigt ist. Wie Fiechtner im Nachwort feststellt, handelte er nach dem Grundsatz, daß hier „alles Literarkritische wegbleiben und auch innerhalb der einzelnen Beiträge entfallen" mußte (S. 367). Bei näherem Zusehen erweist es sich jedoch, daß der Zusammenhang Mensch — Dichter — Werk doch nicht völlig aufzulösen war (vgl. etwa die Beiträge Carl J. Burckhardts und Erika Brechts). Es ist zu befürchten, daß das betonte Interesse am Persönlichen den Herausgeber veranlaßt hat, Darstellungen auszuschließen, die ein Gesamtbild des Menschen und des Dichters Hofmannsthal zu bieten suchen. Wir denken dabei vor allem an R. A. Schröders Ausführungen „In memoriam Hugo von Hofmannsthal"[3], die, Erlebnisbericht und Werkanalyse verbindend, einen tieferen Einblick in das Wesen des dahingegangenen Freundes bieten, als etwa die von Fiechtner aufgenommene Trauerrede in Rodaun. Ähnlich steht es mit dem grundlegenden Essay Rudolf Borchardts, der im Jahre 1930 unter dem Titel „Hofmannsthals Lehrjahre" in der Zeitschrift Süddeutsche Monatshefte erschien und neuerdings wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist[4]. Eine Hauptfigur aus dem Freundeskreis des jungen Hofmannsthal, die auf der Autorenliste Fiechtners fehlt, ist Arthur Schnitzler. Vielleicht ließe sich diese bedauerliche Lücke bei einer künftigen Ergänzung des Sammelwerkes schließen durch die Aufnahme eines Aufsatzes von Olga Schnitzler[5]. Gestützt auf persönliche Aufzeichnungen Schnitzlers und auf Auszüge aus seinem unveröffentlichten Briefwechsel mit Hofmannsthal, entwirft die Verfasserin ein aufschlußreiches Bild von dem fruchtbaren und spannungsreichen Verhältnis ihres Gatten zu „Loris", das in Fiechtners Sammlung nicht fehlen sollte.

Den persönlichen Erlebnisberichten im Hauptteil seiner Sammlung hat der Herausgeber als Anhang eine Reihe von „indirekten Zeugnissen" hinzugefügt, die „mehr vom Dichter als vom Menschen Hofmannsthal" (S. 368) handeln. Auch hier zeigt sich jedoch die Fragwürdigkeit seiner Gliederung, denn unter diesen indirekten Zeugnissen findet sich z.B. ein *Selbstverfaßter Lebenslauf* Hofmannsthals, in dem überhaupt nichts von seiner Dichtung, umso mehr aber von seinem Bildungsgang vorkommt. Dennoch ist die Mitteilung dieser biographischen Dokumente dankenswert. Wie Fiechtner selbst andeutet, bieten die locker gefügten Beiträge des Anhangs Material zur Behandlung von besonderen Themen. Ein Aufsatz Arthur Schurigs[6] und ein Abschnitt aus dem Buch Samuel Lublinskis[7] bieten charakteristische Beiträge zu einer Geschichte des literarischen Urteils (oder vielmehr Fehlurteils) über Hofmannsthal. Da in dem Anhang auch das Verhältnis George—Hofmannsthal zur Sprache kommt, wäre die Aufnahme einer kritischen Stimme aus dem Kreis dienlich gewesen (Gundolf, Wolters). Übrigens entspricht die Darstellung dieses schwierigen Themas nicht mehr dem gegenwärtigen Stand der Forschung. Der von Fiechtner abgedruckte Aufsatz Herbert Steiners („Der

[3] Ursprünglich in Neue Rundschau 40 (November 1929), abgedruckt in Gesammelte Werke II, Die Aufsätze und Reden, 1. Bd. 1952, S. 801ff.

[4] Neue Rundschau 65, S. 574ff.

[5] Der junge Hofmannsthal, ebda, S. 514ff.

[6] Deutsche Rundschau, 1908.

[7] Der Ausgang der Moderne, 1909.

Briefwechsel George—Hofmannsthal") ist im Jahre 1941 erschienen und stützt sich daher auf die erste Auflage des Briefwechsels aus dem Jahre 1938. Die zweite, ergänzte Auflage (1953) enthält jedoch u. a. den entscheidenden Werbebrief Georges, der in der ersten Auflage fehlte und den Steiner daher als verloren ansehen mußte. Es wäre zu erwägen, ob nicht gerade dieser Brief, der den Höhepunkt der dramatischen Beziehungen zwischen den beiden jungen Dichtern bezeichnet, abgedruckt zu werden verdiente[8].

Auf den Anhang folgt noch eine Zusammenstellung von Widmungen, unter denen sich ein Brief von Richard Strauß zum 50. Geburtstag Hofmannsthals, Verse von R. A. Schröder und Rilkes Gedicht *Das Füllhorn* finden. Hier vermißt man Borchardts Gedicht *An Hofmannsthal* aus dem Jahre 1904. R. A. Schröders Dichtung *Aussee* ist um den zweiten Teil gekürzt, ohne daß die Streichung sichtbar gemacht wäre. Die Elegie des gleichen Autors, *Der Landbau*, aus dem Jahre 1907, welche die Gastfreundschaft Hofmannsthals und den ländlichen Frieden Rodauns besingt, ist leider nicht aufgenommen worden, obwohl Josef Hofmiller in seinem im Hauptteil abgedruckten Aufsatz darauf Bezug nimmt und den letzten Vers zitiert: *Dies: Wir lieben dich, Freund, wie man Unsterbliche liebt.* — Dem Herausgeber gebührt Dank für die Veröffentlichung von sieben Bildtafeln, z.T. aus dem Privatbesitz von Frau Gerty von Hofmannsthal, die dem Leser die Erscheinung des Dichters und seine Umgebung sichtbar machen.

Neben den in den letzten Jahren veröffentlichten Briefen Hofmannsthals bildet Fiechtners Sammlung von Erinnerungen der Freunde eine zweite wichtige Quelle für die Darstellung der Persönlichkeit des Dichters. Die Perspektive der ihm Nahestehenden, aber ihn doch von außen Sehenden, liefert eine notwendige Ergänzung zu der Selbstdarstellung in Form der brieflichen Mitteilung. Zwar dürfen auch die Briefe nicht vorbehaltlos als Selbstoffenbarung Hofmannsthals angesehen werden. Wie Richard Alewyn betont, ist die Korrespondenz Hofmannsthals durchaus nicht uniform. Im Grunde spricht in jedem der vorliegenden Briefwechsel ein Anderer, und zwar je nach dem Partner, zu dem er spricht. Was sich dem Leser darbietet, sind mehr oder weniger bedingte Aspekte des Korrespondenten Hofmannsthal, — Aspekte, die (wie etwa im Briefwechsel mit George) zuweilen eher der Selbstverbergung als der Selbstoffenbarung dienen. Wenn also das Problem der Maske schon bei der Deutung der brieflichen Selbstbekundungen Hofmannsthals in Betracht zu ziehen ist, so gewinnt es für die kritische Bewertung der Zeugnisse Außenstehender eine noch größere Bedeutung. Man vergegenwärtige sich den Tatbestand: Eine vielschichtige Gestalt, deren Verwandlungskunst ihre Umgebung fasziniert und bestürzt, erscheint hier in der vielfach gebrochenen Spiegelung von Erinnerungen. Die Berichte sind bestimmt durch Charakter, Haltung, Niveau und Interesse der Verfasser und noch dazu beeinflußt von den Umständen und dem Zeitpunkt ihrer Begegnungen mit dem Dichter. Man kann also kaum erwarten, daß sich die Persönlichkeit Hofmannsthals aus der Fülle der Zeugnisse einfach von selbst ergibt. Vielmehr fühlt man sich an die Frage des Dichters erinnert: *Wer aber war er, und wer war er nicht?* In der Konfrontierung des Lesers mit dieser Frage, die eine vorschnelle Beantwortung ausschließt, scheint uns ein wesent-

[8] Aus den Anmerkungen zu der neuen Auflage des Briefwechsels (S. 240 ff.) geht übrigens auch hervor, daß Leopold Andrians Auffassung, ein Brief von Hofmannsthals Vater an George habe den Bruch herbeigeführt (Fiechtner S. 59), nicht zutrifft.

liches Verdienst von Fiechtners Sammelwerk zu liegen. In ihm finden sich Beiträge zu den Legenden um Hofmannsthal — aber auch gleichzeitig Beiträge zu deren Widerlegung.

Die Geschichte dieser Legendenbildungen sollte eine Mahnung zur Vorsicht sein. Sie beweist, daß es keine handfeste Formel gibt, auf die sich Hofmannsthal festlegen ließe. Es ist daher durchaus zu begrüßen, daß Fiechtner im Vorwort seine Sammlung als einen Beitrag zur „Widerlegung der These vom ‚Ästheten Hofmannsthal'" (S. 5) verstanden wissen will. Aber wir fragen uns, was damit gewonnen ist, wenn er dann im Nachwort Gelegenheit nimmt, eine nicht weniger einseitige Gegenthese aufzustellen, die Hofmannsthal als katholischen Dichter klassifizieren möchte. Daß dieser Versuch, Hofmannsthal in ein ganz bestimmtes Dogma hineinzupressen, von dem Herausgeber eines Buches unternommen wird, das gerade die unvergleichliche Spannweite seines Wesens bezeugt, ist bedauerlich. Die Folgen einer solchen Gewaltsamkeit zeigen sich denn auch sogleich. Gewiß kann Fiechtner zur Stützung seiner These mündliche Zusicherungen von Prof. Dr. Wolfgang Pauker, dem Chorherrn des Stiftes Klosterneuburg, anführen, der Hofmannsthal „durch viele Jahre" kannte und ihn auch später kirchlich begraben hat. Nach dessen Bericht hat sich Hofmannsthal „stets als überzeugter katholischer Christ bekannt" und legte besonderen Wert darauf, in seinen religiösen Spielen „nichts zu schreiben, was mit dem Dogma der Kirche nicht vereinbar gewesen wäre" (S. 370). Fiechtner ist geneigt, in diesem „unanfechtbaren Zeugnis" eine gültige Antwort auf die Frage nach Hofmannsthals Religiosität zu sehen. Er muß allerdings zugeben, daß „einige im vorderen Teil des Buches vorgetragene Meinungen in einem gewissen Widerspruch" dazu stehen. Diese Meinungen werden vor allem durch den Freund Hofmannsthals, Leopold Andrian, vertreten (S. 62f.). Er stellt fest: „Die manchmal laut gewordene Annahme, Hofmannsthal sei als christlicher, als katholischer Dichter gestorben, ist meines Erachtens unhaltbar ... Was den Beweis aus seinen Werken betrifft, so hat er mir selbst einmal, auf irgendeine Bemerkung über seine Überzeugungen, die doch wohl darin zum Ausdruck kämen, beinahe mit Härte geantwortet: Die Elemente seiner Dichtung, auf die ich anspiele, seien nur als dichterische Requisiten und keineswegs als Beweise persönlicher Überzeugungen zu werten"[9]. Damit steht also nun Zeugnis gegen Zeugnis, und Fiechtners „unanfechtbare" These erweist sich als fragwürdig. Auch die weiteren Zeugnisse, die er anführt (Nadler, einen Brief Hofmannsthals an Bahr), ändern nichts an diesem Tatbestand. Fiechtners Hinweis darauf, daß die Lösung solcher letzten Fragen im Werk des Dichters zu suchen sei, ist durchaus begründet. Wir bezweifeln jedoch, daß die in polaren Spannungen gehaltene Fülle dieser Dichtung, die die Frömmigkeit des christlichen Mysterienspiels

[9] Obwohl Andrian eine dogmatische Festlegung Hofmannsthals ablehnt, sieht er doch seine Lebenshaltung im Zeichen des christlichen Ethos und kommt zu dem Schluß: „Anima naturaliter christiana wird man ihn heißen können" (S. 64). Daß die oben erwähnte Äußerung Hofmannsthals nicht im Sinne einer Indifferenz gegenüber den geistig-sittlichen Werten der abendländischen Tradition ausgelegt werden darf, geht aus einem Brief an Strauß hervor. Auf dessen Einwand einer dogmatischen Gebundenheit des *Salzburger Großen Welttheaters* antwortet Hofmannsthal: *Es ist in dem Gedicht ein religiöses Element, wie auch im „Faust" — auch ein christliches, denn das Christentum zusammen mit der Antike ist's, worauf wir alle ruhen — aber katholisch gebunden ist's so wenig als der „Jedermann", ja ist im Innersten noch viel freier als der ... Der innerste Kern ist Verherrlichung jenes Hohen in uns, der inneren Freiheit, die gleichbedeutend ist dem Schöpferischen und Abglanz des höchsten Schöpfers* ... (Briefwechsel, S. 468).

ebenso wie den Lebensenthusiasmus der dionysischen Tragödie und die Trauer des in eine entgötterte Welt geworfenen Geistes umfaßt, als eine Bestätigung für eine enge, dogmatische Auslegung des Autors gelten kann.

Die Grundstruktur einer Polarität, die durch polare Gegenspannungen in sich ausgeglichen ist, glauben wir nicht nur im Werk, sondern auch in der Persönlichkeit Hofmannsthals zu finden. Daß diese innere Komplexität von gewissen Zeitgenossen als schillernde Unverbindlichkeit gedeutet und getadelt wurde (Arthur Schurig: „Chamäleonsgeist"), darf nicht wunder nehmen. Was ihnen entging, war der Umstand, daß gerade darin die Voraussetzung für die Optik Hofmannsthals lag, für jenen unvergleichlichen Blick also, der „mit einem einzigen Umgreifen des aufgeschlagenen Auges den immerfort sich selber durchdringenden Gegensatz alles Geschehens" erfaßte[10]. Geblendet von dem Glanz seiner Erscheinung, vermochten sie nicht zu begreifen, daß ihm, der nicht als Halbgott, sondern als Mensch leben wollte, gerade die göttliche Mitgift zum schwersten Problem seiner Existenz werden mußte. Dieses Problem konnte nur durch die Bereitschaft zu ethischer Entscheidung gelöst werden. Das Erstaunlichste an dem erstaunlichen Phänomen Hofmannsthal ist einmal, daß er die Kraft zu dieser Entscheidung besaß, und sodann, daß die zauberhafte Vielfalt seiner dichterischen Welt nicht dabei zerstört wurde.

Es ist bezeichnend, daß kaum eine der Erinnerungen an den jungen Hofmannsthal die vielfältige Anlage seines Wesens erfaßt. Was sie bieten, sind Stilisierungen, die dadurch zustande kommen, daß nur ein bestimmter Aspekt wahrgenommen oder als dominierend dargestellt wird. Ein Schulbeispiel ist der berühmte Essay Bahrs, der die erste Begegnung mit Loris beschreibt[11]. Die Schilderung der äußeren Erscheinung ist in saloppem Feuilletonstil gehalten: „Cherubin ... und Kainz ... Das Profil des Dante ... Braune, lustige, zutrauliche Mädchenaugen, ... kurze, dicke, ungestalte Lippen, hämisch und grausam ... Ein feiner, schlanker, pagenhafter Leib ..." (S. 15f.). Marie Herzfeld, die Loris nur kurze Zeit später kennenlernte, berichtigt diese Skizze in wesentlichen Punkten: „Wo war denn das Pagenmäßige in diesen schon so entschiedenen Zügen, in dieser zwar zierlichen, aber fest gebildeten Gestalt; wo das Cherubinhafte im Ausdruck ...! Ich konnte auch das 'Danteske' im Profil nicht erkennen ... Auch sein Kinn war nicht wie das des Alighieri, ... die Unterlippe durchaus nicht 'grausam' oder 'dick', bloß voll ..." (S. 24). Dieses Beispiel beweist, daß schon die äußere Erscheinung des jungen Hofmannsthal in der Erinnerung der Freunde in verschiedene Spiegelbilder auseinandertritt, die der Biograph sorgfältig gegeneinander abwägen müßte. (Vor allem in den Schilderungen der Augen lassen sich ganz erstaunliche Widersprüche feststellen.)

Bereits in den Zeugnissen aus der Frühzeit tritt jener Zug der Lebensfremdheit hervor, der später im Urteil der Zeitgenossen noch das Bild des reifen Dichters bestimmte. Die „innere Kühle" des Schulknaben Hofmannsthal, die ein Klassenkamerad, Edmund von Hellmer, erwähnt, ist in einem anderen Zeugnis (Ludwig Bauer) zur Lebensverachtung gesteigert. Denn in der Perspektive des Nachbarkindes erscheint

[10] Rudolf Alexander Schröder, a.a.O., S. 813.

[11] Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei darauf hingewiesen, daß Bahr an anderem Orte Loris als einen Moralisten dargestellt hat, der unermüdlich nach dem Sinn des Lebens suche und das Wilhelm-Meisterliche habe. (Vgl. Hilde Cohn, Loris, die frühen Essays des jungen Hofmannsthal, PMLA 63.) Aber diese Feststellungen haben die Legenden um Loris nicht verhindern können und werden auch in Fiechtners Sammlung nicht angeführt.

„der junge Herr von Hofmannsthal" als „der blasse, stille, hochmütige Knabe, der in Samthosen vorbeiging und eine unkindliche Art besaß, über Menschen und Dinge hinwegzusehen in irgendwelche unbekannte Welten" (S. 231). Der Hochmut des Geistes, den kaum ein Dichter entschiedener bekämpft hat als Hofmannsthal, gerade weil er ihn als Versuchung empfand, wird hier zu dem entscheidenden Wesenszug erklärt. Loris residiert in der selbstgenügsamen Einsamkeit des elfenbeinernen Turmes, „umgeben von einem unsichtbaren Kreise, den weder die anderen noch er selbst überschreiten durften". Vergleicht man dieses Schreckbild esoterischer Vereinsamung mit der begeisterten Schilderung Bahrs, so tritt zunächst der Kontrast hervor. Denn Bahr stilisiert Loris zum Götterjüngling: „Er hat das Fröhliche, das Leichte, das Tänzerische, von dem die Sehnsucht Nietzsches träumte. Was er berührt, wird Anmuth Lust und Schönheit. Von den suchenden Qualen weiß er nichts ... In ihm ist kein Ringen und Stürmen und Drängen, kein Zwist von unverträglichen Motiven, ... in ihm ist alles zu heiterer Einheit wirksam ausgesöhnt". Wie aber kommt diese ideale Harmonie zustande? Bahr antwortet: „Seine große Kunst hat kein Gefühl; ... er empfindet nichts. Er kennt keine Leidenschaft, keinen Elan, kein Pathos. Er sieht auf das Leben und die Welt, als ob er sie von einem fernen Stern aus sähe ... Daher jenes Maaß, die vollkommene Anmuth, die edle Würde, daher aber auch die Kälte, die sécheresse, der ironische Hochmuth seiner Verse" (S. 17). Die Entrücktheit des Halbgotts ist also nach Bahr, ebenso wie nach Bauer, um den Preis des menschlichen Gefühls erkauft[12]. Die These von der inneren Kälte, der Herzlosigkeit und dem Hochmut läßt die Existenz Loris-Ariels in der Welt als ganz unproblematisch erscheinen.

Spuren dieser These, die dem jungen Dichter das echte Menschentum abspricht, finden sich auch bei Marie Herzfeld. Sie ist geneigt, Loris mit dem Helden des Fragments *Kreuzwege* zu identifizieren: *Ich erlebte nichts und schrieb in ein lichtgelb gebundenes Tagebuch hochmütige und enttäuschte Verse ...*[13]. In dem frühen Spiel *Der Tor und der Tod* sieht sie eine Umschreibung seines persönlichen Bekenntnisses: *Ich habe bisher nie eine große Freude oder einen großen Schmerz gehabt* (S. 31). Aber das höhere Niveau ihrer Darstellung erweist sich doch darin, daß sie den Anschein eines kalten Ästhetentums nicht für das echte Wesen des jungen Hofmannsthals hält. Bei einer Begegnung mit Loris schießt es ihr zwar durch den Kopf: „‚Inkandeszenz des Geistes, Insuffizienz des Herzens'. Aber", so fügt sie hinzu, „das hieß die wahre Sachlage verkennen. Dieser junge Mensch lief hinter dem Leben her ..." (S. 31). Hier wird Loris, der bei seinem ersten Besuch mit der Attitüde eines jungen Herrn der großen Welt erschienen war, demaskiert. Hinter der mondänen Erscheinung wird „Einfachheit und Natürlichkeit" als eine tiefere Schicht seines Wesens erkannt. Auch *Der Tor und der Tod* ist für Marie Herzfeld nicht nur die Demonstration seiner Herzenskälte, sondern zugleich „die stärkste Essenz seiner seelischen Verzweiflung" (S. 32). Dieses Wort eröffnet eine neue Perspektive: „Sehr verwöhnt, sehr begabt", ist Loris, der „scheinbar nur mondäne Verse machte", doch des Leidens fähig und damit einer tieferen Menschlichkeit. Auch wenn seine späteren Briefe eine „wahrhaft halkyonische Heiterkeit" ausstrahlen, „in der sich alles Irdische mit seinem kleinen Ärger und seinen großen Schmerzen in Glanz

[12] Allerdings ist zu bedenken, daß Bahrs Urteil zu Beginn der 90er Jahre veröffentlicht wurde, während Bauers Erinnerungen 1929 erschienen.

[13] Diese Wendung findet sich in dem von Herbert Steiner herausgegebenen Band Prosa I in dem Fragment *Wie mein Vater ...*, das auf *Kreuzwege* folgt.

und Duft auflöst", so ist sich die Verfasserin doch bewußt, daß sein Leben „eigentlich eine Folge bitterer Erfahrungen [war], die an seinen Mut, an seine Seelengröße den allerhöchsten Anspruch stellten" (S. 35). Mit dieser Auffassung sind die Legenden um Loris widerlegt. Der Blick wird frei für das Existenzproblem des reifen Hofmannsthal.

Keiner der Freunde hat dieses Problem klarer erkannt als Rudolf Borchardt. Seine Begegnung mit Hofmannsthal steht am Anfang des neuen Lebensabschnitts (Winter 1900/01). Der Dichter hat den entscheidenden Entschluß, den Weg ins Leben zu gehen, gefaßt und verwirklicht. Er hat sich verheiratet und mit seiner jungen Frau in Rodaun niedergelassen. „Ariel" ist zum Ehemann geworden, er ist in das polare Spannungsfeld zwischen der Freiheit des dichterischen Geistes und der Gebundenheit der sittlichen Lebensordnung eingetreten. Die wichtigste Frage der nächsten Jahre lautet: Wird sich auf diesem schwebenden Spannungsbogen eine Existenz aufbauen lassen, die den Anforderungen des Dichterischen und des Menschlichen zugleich entspricht?

Wir kennen die Antwort auf diese Frage. Sie ist in einem Brief Hofmannsthals an Borchardt enthalten, der rund ein Jahrzehnt nach ihrer ersten Begegnung geschrieben wurde und das Ergebnis dieses Lebensabschnitts zusammenfaßt. Die Stelle lautet: *Ich habe darüber, daß ich ein Dichter bin, nicht aufhören müssen, ein Mensch zu sein, das ist mein unermeßliches Glück* . . . (11. VII. 1912). Dieses Bekenntnis Hofmannsthals, das mit einem Brief an Dora Bodenhausen aus der gleichen Zeitspanne in Einklang steht (27. X. 1911), darf mit Recht als ein Beleg für die glückliche Harmonie der Jahre bis zum ersten Weltkrieg angesehen werden. Die Zeugnisse der Freunde bestätigen die Selbstaussage Hofmannsthals. Sie zerstören jedoch zugleich das Mißverständnis, als handele es sich bei der Synthese des Menschlichen und des Dichterischen um ein beschauliches Idyll. Der Nachdruck liegt vielmehr auf dem täglichen Aufwand an Energie, Rücksicht, Nervenkraft, Selbstbemeisterung, dessen es bedurfte, um das delikate Gleichgewicht aufrechtzuerhalten. Dieser Aspekt wird übrigens auch von Hofmannsthal selbst nicht unterschlagen. Die schwierige Leistung der Selbstverwandlung, auf welcher der *namenlos beglückende Einklang zwischen Außen und Innen, Ich und Welt* beruht, schildert der Dichter in einer von Herbert Steiner mitgeteilten Briefstelle: *Wieder produktiv werden — das sagt sich leicht, aber es heißt: mit seinem ganzen Ich wieder hinüber in eine andere Welt, Kinder und Vater, Haus und Wirtschaft und Briefzeug mit behutsamen Fingern ablösen.* Hofmannsthal bereut es keineswegs, Mensch, Gatte und Vater zu sein, aber er fügt hinzu: — *so befremdlich es mir manchmal ist.*

Der Mann, der Borchardt bei seinem ersten Besuch in Rodaun empfängt, vereint in sich nicht nur den berühmten Dichter und den künftigen Vater, sondern auch das geniale Kind von der Art des Euphorion und des Knaben Lenker. Borchardt findet in ihm „die fertige, übermütige Klugheit, unschuldige Grausamkeit, siegreiche Raschheit, zarte Ungreifbarkeit einer Mischung von halb noch Spiel und halb stolzem vornehmem Ernst . . ." (S. 77). Der kindliche Genius aber, den Borchardt auch noch in dem Hausvater Hofmannsthal entdeckt, ist nur ein Aspekt des Überirdischen, das sich in ihm verkörpert. Gerade Borchardt, der den Entschluß des Freundes zur irdisch-menschlichen Existenz gebilligt und gerechtfertigt hat, betont in seinen Erinnerungen dessen unbegreifliche Andersartigkeit: „Auf einen Menschen, den ich mit Hofmannsthal auch nur in irgend etwas hätte vergleichen können, bin ich nie gestoßen . . . Er schien weder aus dem Stoffe, aus dem andere Menschen sind, noch diesen Stoff zu begreifen, noch von ihm begreifbar zu sein . . . Er war sich dieser spezifischen Absonderung voll-

kommen bewußt . . ." (S. 66)[14]. In Borchardts Zeugnis „von dem göttlichen Zwischenwesen dieses arielhaften Mannes, dem zeitlosen und schwerlosen und alterslosen Jüngling" (S. 70) taucht das Lorismotiv wieder auf, aber es wird nun in seiner inneren Dialektik erkannt. Die jünglingshafte Heiterkeit des reifen Hofmannsthal erscheint nur deshalb so klar und durchsichtig, „weil der finstere Grund . . . den Strahl zurückwarf. Hofmannsthal wohnte dicht bei der Wahrheit, der furchtbaren Nachbarin" (S. 78). Das Zwischenwesen des Dichters, das für die flache Lorislegende gleichbedeutend ist mit seiner Verklärung über das Menschliche hinaus, erscheint hier als etwas tief Bedrohliches. Die Einsicht in die göttlich-dämonische Doppelnatur des Überirdischen, die bei Borchardt aufblitzt, bestimmt das Erinnerungsbild von Martha Karlweis. Gerade daß das Dichterische in Hofmannsthal aus einer heidnischen, „transchristlichen" Schicht stammt, „macht seine Einzigkeit aus und zugleich die Urfremdheit seiner tiefsten Seele unter uns anderen. Denn es war eine Nacht von Fremdheit in ihm, vor der ihm selber schauderte . . ." (S. 252). Nirgends ist die Atmosphäre des Unheimlichen, die Hofmannsthal umlagern konnte, so stark bezeugt wie hier und in den Erinnerungen Carl J. Burckhardts. Beide Autoren begründen dieses beklemmende Phänomen damit, daß er, der wie alle Lebenden in der Zeit stand, doch zugleich über sie hinausreichte und Zugang zu dem Totenreich einer für die anderen versunkenen Vergangenheit besaß. Nach Burckhardt war es dieses „andere Reich", das „ihn beständig anrührte und in das er manchmal auf einen Atemzug unterzutauchen schien"[15]. Und Martha Karlweis sieht in der ständigen Vergegenwärtigung des in den Tod Gesunkenen „das Ungeheuerliche einer bewußt gelebten, jahrtausendealten transchristlichen Präexistenz" (S. 252). Der fahle Schein des Unterirdischen, der hier sichtbar wird, ist zu verstehen als ergänzender Gegensatz zu dem überirdischen Glanz, der die meisten Zeitgenossen bezauberte.

So verbindet sich in ihm das Ätherische und das Abgründige, aber in dieses polare Spannungsfeld tritt nun als drittes konstitutives Element jener Wille zur Sittlichkeit, in dem Borchardt auch den Willen zum Wirklichen, Wahrhaftigen, zur echten menschlichen Existenz erkennt. Darum wird er nicht müde, das Bekenntnis des Freundes zur tief erlittenen Problematik des menschlichen Lebens zu preisen, das allen leichten Illusionen, allen Versuchungen zur Flucht in eine zeitlose Ober- oder Unterwelt absagt. Jedoch finden sich die markantesten Sätze darüber in jenem Aufsatz, den Fiechtner nicht in seine Sammlung aufgenommen hat. Dort beschreibt er, in betontem Gegensatz zur Lorislegende, den jungen Hofmannsthal als einen Suchenden, Ringenden: „Er hat die typische jugendliche Frage nach dem Ich und der Welt, nach der Seele und dem All, nach Werden und Vergehen, . . . mit der ganzen Angst der Jugend vor der Ver-

[14] In dieser Andersartigkeit liegt der unnachahmliche Adel Hofmannsthals begründet, der immer wieder bezeugt wird. So schreibt Borchardt: „Hofmannsthal begriff das Gemeine nicht" (S. 69). Jakob Wassermann stellt fest: „Er war der vornehmste Mensch, dem ich begegnet bin . . . Seine Noblesse war vom höchsten Rang, nämlich dem der Selbstverständlichkeit und des Nichts-davon-Wissens" (S. 110).

[15] Wir zitieren im folgenden aus den in Buchform erschienenen Erinnerungen Burckhardts, die uns ebenfalls zur Besprechung vorliegen. (Carl J. Burckhardt, Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters. Sammlung Klosterberg, Verlag Benno Schwabe & Co., Klosterberg, Basel, 1943, 86 S.) Unser Zitat auf Seite 16. Fiechtner hat die in Corona 10 veröffentlichte Fassung übernommen, die in ihren Datierungen nicht immer korrekt ist. Burckhardt hat inzwischen weitere Erinnerungen veröffentlicht: Begegnungen mit Hugo von Hofmannsthal, Neue Rundschau 65, S. 341ff.

wirkung von ihrer Seele Seligkeit gestellt . . . Nie hat er sich mit so leichten Antworten auf diese Fragen begnügt, wie sie Optimismus und Hedonismus sich in raschem Ausweichen zurechtlegen. . . Immer wieder . . . stand er erschüttert vor der Aufgabe der Sinngebung an das sinnlos Wechselnde des äußeren Lebens . . .“[16].

Vielleicht muß man sich die innere Komplexität Hofmannsthals vor Augen halten, um zu begreifen, wie schwer ihm sein Bekenntnis zum Menschentum wurde. Alles ethische Pathos kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Leben in der geliebten und gefürchteten Welt für ihn zuweilen zu einer Kette von Reibungen, Störungen und Ärgernissen werden mußte. Denn er, der nie ganz ein „Hiesiger“ war, besaß nun einmal nicht die robuste Natur der Nur-Irdischen. Da war zunächst die hohe Empfindlichkeit der eigenen Konstitution, „seine Abhängigkeit von Klima und Bewölkung, von Feuchtigkeit und Luftdruck“, die ihn „so kreatürlich und so wehrlos leidend“ erscheinen ließ, wie Wassermann schreibt (S. 104). Dazu kamen die Stimmungsschwankungen, zum Teil durch das Atmosphärische bedingt, die ihn aus dem Gnadenzustand eines dichterischen Enthusiasmus in die Tiefen der Melancholie schleudern konnten. Und diese inneren Gleichgewichtsstörungen wurden oft noch verstärkt durch die Ansprüche und Einbrüche einer Welt, die so wenig Verständnis für seine innere Verwundbarkeit hatte und seine abwehrende Geste als Kälte, Hochmut und Arroganz auslegte. „Er haßte den Anspruch“, berichtet Wassermann, „wo er erhoben wurde, aus Ungebühr, aus Mangel an Takt, aus Übereifer, da brach er die Verbindung ab, nicht selten mit erschreckender Vehemenz, und der Betreffende wußte oft nicht einmal, was er verschuldet hatte“ (S. 98). War es also, um Mißverständnisse zu vermeiden, um sich selbst und die anderen zu schonen, nicht notwendig, den innersten Wesenskern zu verhüllen? „Nie war ein Mensch im Leben mehr Trugbild seiner selbst, ohne das Mindeste an Verstellung hinzuzutun. Denn, was er um der Verletzlichkeit der Menschen willen oder aus Selbsterhaltungstrieb an Dissimulation geübt hat, betraf nur den alleräußersten Kreis seines Wesens . . .“ (M. Karlweis, S. 247.) So kommt es zu den Selbstverbergungen des Dichters in der Rolle des Weltmannes, des Aristokraten, des österreichischen Kavallerieoffiziers. Aber Martha Karlweis hat Recht (und Herbert Steiner bestätigt es): Alle diese Masken waren echt. Hofmannsthal war, was er vorgab zu sein. Es ging ihm nicht um ein abenteuerlich-frivoles Maskenspiel, sondern um Selbstbewahrung. Auch Franz Werfel weiß davon zu berichten: „Als Mensch bemäntelte er die seraphische Fremdheit seines Wesens mit hundert Dingen. Ein allseitiges Interesse, praktische Mitarbeit an manchem Kunstunternehmen, unermüdliche Aufmerksamkeit, scharfer Zweckverstand, Entdeckerfreude und noch hunderterlei mehr diente dazu, sein inneres Licht gegen die Welt abzublenden. Er riß sich stets selber aus seinem Traum“ (S. 284). Angesichts dieser Zeugnisse wird die unerhörte Leistung Hofmannsthals, auf der jener beglückende Einklang zwischen Außen und Innen beruhte, voll sichtbar. Das Wunderbarste daran ist, daß er das Wunderbare mit dem Alltäglichen zu verknüpfen verstand. Aber die Gegensätze konnten nur im leidvollen Akt wechselseitiger Selbstüberwindung versöhnt werden. Das Dichtertum mußte dem Menschen, die Menschlichkeit dem Dichter abgerungen werden. „Seine Freunde wissen“, schreibt Werfel, „wie sehr sich Hofmannsthal in jeder Minute selber überwinden mußte, sie wissen, daß er eine Art Märtyrerleben geführt hat.“ (S. 284.)

[16] Neue Rundschau 65, S. 590.

Es gibt keinen schöneren Beleg für Hofmannsthals Wendung zum Menschlichen, Geselligen, Sozialen als die Berichte über seine Freundschaft. Immer wieder werden seine Güte, Teilnahme, Hilfsbereitschaft gerühmt. Aber wie alles bei Hofmannsthal, so hat auch seine Freundschaft verschiedene Aspekte. Sie reicht von der praktischen Hilfeleistung, von der Erika Brecht in ihrem Erinnerungsbüchlein zu berichten weiß, bis zur geistigen Begegnung und Durchdringung. Vor allem diese hohe Form der geistigen Freundschaft, die starke magische Elemente enthält, wird immer wieder bezeugt. Sie blüht in der Geselligkeit des Gesprächs und trägt Frucht in der inneren Bereicherung der Freunde. Diese produktive Kraft von Hofmannsthals Freundschaft ist gemeint, wenn Leopold Andrian sagt: „Er war ein genialer Freund, der ideale Berater . . ." (S. 61). Wassermann spricht es noch deutlicher aus: er „war zur Freundschaft geschaffen wie keiner, fast dünkt mich, als sei mit ihm ein Zeitalter zu Ende, in dem der Begriff Freundschaft noch schöpferischen Sinn enthielt" (S. 97). In diesem Sinne wird das freundschaftliche Gespräch „zu einem wechselseitigen Liebesdienst, in dem der eine, des anderen gewahr werdend, ihm mit seinem eigenen Licht bisher unbekannte und unbetretbare Pfade des Inneren zu erhellen und gangbar zu machen sucht" (R. A. Schröder, S. 89). Es kann wohl kein Zweifel daran sein, daß in diesem liebenden Wechsel von Geben und Nehmen Hofmannsthal der Gebendere war. Diese Form seiner Freundschaft ist wahrhaft selbstlos, weil sie sich ganz darin erfüllt, den Freund zu seinem besseren Selbst zu erhöhen. Was sich in einer solchen Begegnung ereignete, war im Grunde ein magischer Akt, eine zauberhafte Verwandlung des Gesprächspartners. So kann denn auch Wilhelm Müller-Hofmann ausrufen: „Das war schon Magie! Eine wahrhaft weiße Magie, daß die Gabe, die da empfangen wurde, das Eigenste, Beste des Beschenkten war . . ." (S. 147).

Wieder ist es Borchardt, der sich bemüht, diesen magischen Vorgang zu verdeutlichen. Er beruht nach seiner Darstellung auf der Kraft Hofmannsthals, den Freund im Gespräch „zu einem Teile, einem Anschlußteile seiner großen, lauschend über ihn gebückten Natur zu machen, und zwar in einem solchen Maße, daß der andere dies Bezogen- in ihn Hinübergezogenwerden zauberhaft sich ereignen fühlte" (S. 76). Die zauberhafte Erhöhung des Freundes zu seinem eigentlichen Ich vollzieht sich also, indem er aus seiner Vereinzelung in die umfassende Einheit des dichterischen Geistes aufgenommen wird. Dementsprechend ist Hofmannsthals eigener Drang nach dieser Art der geistigen Geselligkeit begründet in dem Bestreben, durch die Begegnung des Eigenen mit dem gegensätzlich Anderen jenes Ganze zu aktualisieren, das er im Grunde selber repräsentiert: „denn allen diesen Gegensatz zu sich trug er potentiell in sich" (S. 76). Borchardts Darstellung erweist, daß diese Form der schöpferischen Freundschaft in der magischen Dichterkraft Hofmannsthals begründet ist. Sie leistet in der geselligen Begegnung grundsätzlich das Gleiche wie im Kunstwerk, nämlich die Integrierung des Zerstreuten, Zufälligen, Einzelnen in eine umgreifende geistige Harmonie. Auch hier erfüllt Hofmannsthal seine dichterische Mission, eine Welt der Bezüge zu schaffen. Diese Mission aber steht im Banne einer inneren Dialektik: gerade indem sie auf das Allgemeine gerichtet ist, verliert das Besondere sein besonderes Gewicht. Die Welt der Bezüge läßt sich nur von dem Mittelpunkt dieser Welt aus herstellen, von der *Mitte aller Dinge*, — dies aber ist der Ort einer universalen Einsamkeit.

Es ist also kein Zufall, daß die Zeugen, die Hofmannsthals Gabe der Geselligkeit rühmen, auch um eine letzte Unzugänglichkeit wissen. Hierher gehört jenes „Nicht-

völlig-da-Sein", von dem Burckhardt spricht. Und von hier aus wird auch Wassermanns Erfahrung in der Frühzeit seiner Bekanntschaft mit Hofmannsthal verständlich: „Es war ein Schleier um ihn, den man nicht lüpfen konnte. Er schien mir immer aus einer andern Sphäre zu kommen, wenn ich ihn sah, und in eine andere zu gehen, wenn ich ihn verließ" (S. 100). Die Gesamtheit der Zeugnisse belegt, daß sich bei Hofmannsthal Einsamkeit und Verbundenheit keineswegs ausschließen. Sie sind vielmehr Leitmotive von polarer Entsprechung, die sich in der dichterischen wie auch in der menschlichen Schicht seines Wesens realisieren und im Laufe seiner Entwicklung in vielfacher Überschneidung auftreten. Aus diesen komplizierten Zusammenhängen erklärt es sich, daß Hofmannsthal in dem oben zitierten Brief an Borchardt, der das Glück der Vereinigung von Mensch und Dichter preist, einerseits schreiben kann: *der Mensch in mir ist nicht einsam, ist reich an Freundschaft, an Liebe und fast über sein Vermögen beglückt*, andererseits aber über die Einsamkeit des Dichters klagt (*Der Dichter aber ist einsam, wie sollte er es anders sein . . .*), die nur gemildert wird, wenn sich ihm *die menschliche Kraft nähert, die seltene, der es gegeben ist, von Einsamkeit zu Einsamkeit mit ihm zu reden.* Im Bewußtsein der komplexen Struktur dieser mehrschichtigen inneren Polarität muß auch das bestürzende Bekenntnis gelesen werden, das sich in einem Brief Hofmannsthals an Carl J. Burckhardt zu Beginn der 20er Jahre findet und das, aus dem Gesamtzusammenhang gelöst, Anlaß zu schweren Mißverständnissen geben könnte. Er schreibt dort, auf sein Leben zurückblickend: *Meine höchsten Glücksmomente immer in völliger Einsamkeit, ohne Bezug auf eine Frau, überhaupt auf einen einzelnen Menschen, aber allen gleich nah wie im Mittelpunkt einer Kugel* (Burckhardt, S. 24).

Es entspricht einer tieferen Notwendigkeit, daß die magisch verwandelnde Freundschaft Hofmannsthals, die auf der dichterischen Einsamkeit des Mittelpunkts beruht, mit dem Herannahen des ersten Weltkrieges zurücktritt. Die zerstörerische Dämonie der Geschichte bedroht den Weltbesitz des Ordnung schaffenden Dichtergeistes. Hinter der Gestalt des königlichen Magiers wird der Angst und Sorge erduldende Mensch sichtbar. Damit tritt Hofmannsthal in eine neue Phase seiner Einsamkeit und seiner Freundschaft ein, die im Zeichen des an einer bedrohlichen Welt leidenden Menschen steht. In dieser Einsamkeit der Entfremdung sucht und findet Hofmannsthal in dem nahen Verhältnis von Mensch zu Mensch Wärme, Trost und Hilfe. Vor allem die Briefe an Bodenhausen aus den Vorkriegs- und Kriegsjahren enthalten Wendungen von erschütternder Schlichtheit: . . . *wie einsam sind wir, und wie schön daß wir einander haben. Ich möchte Dich bitten: stirb mir nicht* (21. I. 1913). Auch hier ist die Polarität von Einsamkeit und Verbundenheit nicht aufgehoben, sie ist nur auf eine andere, die menschliche, Ebene verlagert. Darum wird nun der von Herzen kommende und ans Herz greifende Ton laut, der später in der Nachkriegszeit aus den Briefen des Dichters an Carl J. Burckhardt spricht. Hofmannsthal ist sich des inneren Zusammenhangs zwischen beiden Freundesgestalten wohl bewußt. Er erkennt die gnadenvolle Fügung, die ihm den jüngeren Gefährten zuführte, kurz nachdem er den älteren verloren hatte: *Es ist ein großes Glück für mich, daß Sie in dieser Epoche meines Lebens mir begegneten. Im Mai 1918 starb Eduard Bodenhausen, der menschlichste und darum stärkste Mensch meines Lebenskreises. Sechs Monate später lernte ich Sie kennen* (S. 61). Es ist rührend zu sehen, wie Hofmannsthal, nach dem Zusammenbruch Österreich-Ungarns noch schwerer von den Schatten des Schicksals umlagert, in dem Lichtkreis dieser Freundschaft Zuflucht findet. Seine Freude eilt jeder geplanten Begegnung voran: *Es freut*

mich über die Maßen, daß ich das habe, mich darauf zu freuen (S. 69). Sie entspringt der Einsicht, daß diese Beziehung auf einem ganz seltenen gegenseitigen Verstehen im Menschlichen und im Künstlerischen beruht: ... *es geschieht so selten, daß wir ein Wesen ganz in unser Leben hineinnehmen können, mit allem, was zu ihm gehört, so ists mir mit Ihnen widerfahren* ... (S. 57). Im Bewußtsein dieser tiefen Verbundenheit darf es Hofmannsthal wagen, als der Bittende zu erscheinen: *Helfen Sie mir, lieber Herr Burckhardt* ... (S. 57) — *Schieben Sie Ihr Kommen um keinen Tag ... hinaus — ich brauche Sie mehr als je, brauche nicht nur Ihre Nähe, die mir immer wohltut, sondern diesmal auch völlig Ihren Rat* ... (S. 67). Die Jugend des Freundes wird für den alternden Dichter zu einer Quelle der Selbsterneuerung, sie wirkt auf ihn *wie ein wunderbares Elixier*, und noch in dem gemeinsamen Leiden unter dem Schicksal der Zeit findet er Trost: ... *indem ich Sie über das Dunkle und Schwerfaßliche unseres Geschickes in diesem Zeitalter zu trösten suche, tröste ich mich selber* (S. 73).

Die Hilferufe Hofmannsthals, die in manchen Briefen laut werden, sind keine bloßen Schwächezeichen. Der Dichter, den Burckhardt im Dezember 1918 in Wien traf, war bis zu seinem Tode ein Kämpfender. Der unschätzbare Wert von Burckhardts Aufzeichnungen und der von ihm mitgeteilten Briefe liegt darin, daß sie uns die Gestalt Hofmannsthals im letzten Jahrzehnt seines Lebens deutlicher vor Augen führen als irgendein anderer der vorliegenden Berichte. Sie schildern, wie der Dichter die Gewalt des Schicksals erleidet und durch die Kraft des Geistes überwindet. Darin liegt die tiefste Bedeutung der Vorgänge nach dem Weltkrieg. Alles andere ist, wie Burckhardt sagt, Vordergrund, zeitgeschichtliche Szenerie. Allerdings fügt schon die dramatische Entfaltung dieser Szenerie dem Dichter tiefste Schmerzen zu. Der Untergang Österreich-Ungarns, Mutterboden seines Lebens und seiner Dichtung, trifft ihn mit verheerender Wucht. (Wassermann: „Es war wie wenn man einen Adler blendet. Seine Existenz auf Flügeln wird absurd". Fiechtner, S. 112.) Das Leiden an diesem Untergang kommt in einem Brief an Burckhardt zum Ausdruck, der nach dem Kriege geschrieben wurde: *Seit sechs Jahren liege ich hier wie ein Hund an der Kette, zuerst in grausiger Angst (nicht um meine Person), dann in dumpfem Stupor, ohnmächtigem Zucken, Hangen und Bangen, Verzweiflung, Resignation, Grausen, Ekel, Abscheu — in einer langsam zusammenstürzenden, dann verwesenden Welt* (S. 21). Noch im Jahre 1926 schreibt Hofmannsthal über die Verhältnisse in Wien an den Freund: *Der jetzige Zustand ist nur für einen Fremden erträglich, für mich ist er versteinernd* (S. 80).

Man wird beim Durchblättern der Erinnerungen und Briefe noch mehr von diesen Klagen finden: über die chaotische Zeit, über das Vergessenwerden ... Aber all das sind nur die natürlichen Reflexe des Leidens. Wichtiger ist die tapfere Wahrhaftigkeit Hofmannsthals, die Borchardt in seiner Beschreibung der Jugendperiode hervorhebt und die sich auch jetzt, im Schatten des Alters, wieder bewährt[17]. Burckhardt schreibt: „Ihm war keine der Illusionen gegeben, mit denen die meisten sich über das Heute hinwegtrösten, bis es als Schicksal hereinbricht; er sah so scharf, so unbestechlich, so

[17] Es verdient vermerkt zu werden, daß Felix Salten die Krise in Hofmannsthals Spätzeit auf psychologische Ursachen zurückführen will, nämlich auf eine Schwermut, die „eine unselige Verwandtschaft mit dem Grillparzerschen Wesen" offenbare. Seiner Meinung nach „fiel Hofmannsthal aus Kränkung ins Kränken. Er blieb berühmt und hielt sich für vergessen. Er wurde geliebt und glaubte sich mißhandelt" (Fiechtner, S. 41). Diese Darstellung wird jedoch der wirklichen Situation Hofmannsthals nicht gerecht.

illusionslos, daß er alles Absterben des in der Kultur verwirklichten Lebens als an seinem eigenen Fleische empfand" (S. 16f.). Im Namen dieser vom Untergang bedrohten Kultur, als deren Statthalter er sich empfand, nimmt er mit allen Kräften seines Geistes den Kampf auf gegen den Ungeist der Epoche. Burckhardt hebt den stellvertretenden Charakter dieses Ringens besonders hervor: „Als ein Teil der ganzen ihr Schicksal erleidenden Welt hat er es durch die schöpferische Tat unternommen, in sich selbst einen geistigen Kampf auszukämpfen und dieses ihm untragbar erscheinende Schicksal in sich selbst — und damit für die Welt — zu überwinden" (S. 38). Als „Held und Überwinder" beschreibt auch Wassermann den späten Hofmannsthal: „... und wie er nun mit aufgerissener Seele neuen Weg, neue Bildung, neues Gesetz suchte, wie er aus der eleusinischen Einsamkeit unter Einsamen heraustrat, ... mit dem Angebot seines ganzen Selbst, das war das Größte, was wir an ihm erlebt haben..." (Fiechtner, S. 115). Aber vielleicht war dieses opferbereite Sich-in-die-Bresche-werfen doch noch nicht das Größte. Vielleicht darf dieses Größte an Hofmannsthal in der Bejahung des eigenen Schicksals gesehen werden, die ihn vor der Gefahr der Selbstzerstörung bewahrte: *Ich liebe aber mein Geschick, je älter je mehr, und auch die furchtbaren Härten, und das Gewaltige dieser Wende aller Dinge hebt mich darüber hinaus, über dem, was mit Österreich zerstört wurde, zu brüten und den Rest meines Lebens in unfruchtbarer Verbitterung zu verlieren* (Brief an Burckhardt, S. 80).

*

Auf dem zur Verfügung stehenden Raum konnten nur einige wesentliche Züge der Gestalt Hofmannsthals nachgezeichnet werden, wie sie sich in den Zeugnissen der Freunde spiegeln. Es war unmöglich, alle in dem Sammelwerk Fiechtners vorliegenden Berichte heranzuziehen oder gar zu würdigen. Noch einmal sei daher auf die Fülle an Informationsmaterial hingewiesen, das Fiechtner zusammengetragen hat. Wenn auch die Beiträge nicht imstande sind, „den Undarstellbaren darzustellen" (Borchardt), so sind sie doch geeignet, von der Unergründlichkeit seines Geheimnisses Kunde zu geben.

Außer den Aufzeichnungen Carl J. Burckhardts liegt auch Jakob Wassermanns Essay, „Hofmannsthal der Freund", der im Jahre 1929 in der Neuen Rundschau und danach in Buchform erschienen war, in einer Sonderveröffentlichung vor[18]. Es handelt sich um eine Auswahl kritischer und autobiographischer Schriften Wassermanns, die auch die Betrachtung über Hofmannsthals Romanfragment *Andreas oder die Vereinigten* (ursprünglich als Nachwort zur Erstausgabe im Jahre 1932 gedruckt) enthält. Wie der Herausgeber im Nachwort betont, wird jedoch auch in den anderen Stücken der Sammlung „immer wieder der Geist Hugo von Hofmannsthals beschworen", selbst wenn der Name nicht genannt ist.

Der Beschwörung des großen Toten sind auch die Aufzeichnungen Erika Brechts gewidmet[19], der Gattin Walther Brechts, der sich um die Hofmannsthal-Forschung so

[18] Jakob Wassermann, Bekenntnisse und Begegnungen. Porträts und Skizzen zur Literatur- und Geistesgeschichte. Mit einem Nachwort, herausgegeben von Paul Stöcklein, Carl Posen Verlag, Zürich, Lizenzausgabe für Deutschland, Verlag Bamberger Reiter, 1950, 159 S.

[19] Erika Brecht, Erinnerungen an Hugo von Hofmannsthal, Österreichische Verlagsanstalt, Innsbruck, 1946, 82 S.

große Verdienste erworben hat. Im „fünften Winter des zweiten großen Krieges" in ihrem bombenbeschädigten Zimmer sitzend, versucht sie, „den besonderen Frieden und die Schönheit des Tales von Aussee" heraufzurufen (S. 65). Die Landschaft, das Haus, die Familie Hofmannsthals werden mit Liebe geschildert. Erika Brecht lernte den Dichter etwa um die gleiche Zeit kennen wie C. J. Burckhardt, nämlich im Jahre 1917. Obwohl ihre Erinnerungen also die schwere Zeit nach Krieg und Zusammenbruch umfassen, liegt doch der Nachdruck auf den heiteren Seiten von Hofmannsthals Natur. Zwar bestätigt die Verfasserin, daß in Burckhardts Darstellung „die tiefsten Gründe seines Wesens berührt sind", aber sie sieht ihn doch eher als Österreicher, der „die Dinge gleichzeitig schwer und leicht nehmen" konnte (S. 33). So betont sie denn Hofmannsthals Humor, seine Gabe, „kindlich vergnügt" zu sein und „hingegeben lachen" zu können, die ihn von George und Rilke, den „Heroen der Humorlosigkeit" unterscheide (S. 32ff.). Aber auch seine „Schwierigkeit" kommt zur Sprache, ebenso wie sein Leiden unter den Mißverständnissen und Angriffen der Tageskritik. Erst in diesem Zusammenhang gewinnt die Begegnung Hofmannsthals mit Walther Brecht ihre eigentliche Bedeutung. Nach Jahren des Verkanntseins fand er in Brecht einen „Vertreter der orthodoxen Literaturwissenschaft", der sich hingebungsvoll um die Deutung seiner Dichtung bemühte und ihm damit neue Zuversicht gab. Aber nicht nur als Interpret und Gesprächspartner war Brecht für Hofmannsthal wichtig, sondern auch als Lehrer. Die Aufzeichnungen zu einer geplanten Würdigung Brechts (S. 45ff., vgl. auch Prosa IV, S. 319) sind der Lehrerpersönlichkeit gewidmet. In dieser Eigenschaft aber war Brecht für Hofmannsthal der Vermittler zur jungen Generation der Nachkriegszeit, mit der er keinen allzu engen Kontakt hatte. Seine ständige Frage: *Was sagen denn die jungen Leute?*, seine briefliche Anregung[20] aus dem Jahre 1927: *Brecht soll doch seinen Studenten den 'Turm' ein bißchen erklären . . .*, beweisen, wie sehr es ihm um den Kontakt mit der Jugend zu tun war. E. Brecht sagt mit Recht: „Daß sein Bild in die Herzen der Jugend eingeschrieben wurde . . ., mußte ja dem schon gewohnheitsmäßig Verkannten eine Wohltat sein . . ." (S. 42).

Ein besonderer Abschnitt der Erinnerungen ist der Bedeutung des Theaters, vor allem der Salzburger Festspiele, gewidmet. In diesem Zusammenhang kritisiert die Verfasserin den Einfluß Max Reinhardts auf Hofmannsthals Bühnenproduktion. Sie tadelt die Aufführung von *Cristinas Heimreise* im Josefstädter Theater, bei der das Lustspiel auf die Einwände Reinhardts hin „in geköpftem Zustande" (S. 55), d.h. ohne den 3. Akt gegeben wurde. Ob allerdings ihre Kritik an der letzten Fassung des *Turms*, die sie „eine von Reinhardt bei Hofmannsthal durchgesetzte" nennt (S. 70), stichhaltig ist, muß zweifelhaft erscheinen. Der Rezensent hat in einer früheren Arbeit zu zeigen versucht, daß die letzte Fassung keineswegs als eine Umarbeitung „auf das Theatermäßige hin" interpretiert werden kann, wie E. Brecht meint[21]. Es handelt sich vielmehr um die Darstellung des Kampfes zwischen reinem Geist und barbarischer

[20] Außer dem oben erwähnten Entwurf zu einer Würdigung Brechts enthält das Bändchen auch eine Reihe von Briefen Hofmannsthals an die Verfasserin und Notizen zu einem Vortrag *Über die europäische Idee*, den Hofmannsthal 1917 in Bern gehalten hat. Diese Notizen sind in veränderter Anordnung und erweiterter Form mit einem Exposé von Rudolf Borchardt in Prosa III, S. 369ff. unter dem Titel *Die Idee Europa* zu finden. (Vgl. dazu die Anmerkung Herbert Steiners auf S. 516.)

[21] Tragik und Verklärung des Geistes in Hofmannsthals 'Der Turm', Euphorion 47, S. 161ff.

Macht im Stil eines unerbittlichen Realismus. Die Verlagerung des Problems in die Atmosphäre illusionsloser Wirklichkeit bestimmt den entscheidenden Unterschied zwischen der ersten und der zweiten Fassung. Dies schließt den bewußten Verzicht auf die Magie des Geistes und den Trost der Eschatologie mit ein. Aus den Aufzeichnungen Burckhardts geht hervor, daß Hofmannsthals Kritik der ersten Fassung gerade bei der Schlußvision einer gereinigten neuen Welt im Zeichen des Kinderkönigs einsetzt: „An diese Lösung jedoch hat der Dichter nicht glauben können. Hier hat er wahrhaft gelitten . . ." (S. 38). Die Einwände Reinhardts trugen also nur dazu bei, einen Umformungsprozeß zu beschleunigen, dessen tiefste Ursachen in Hofmannsthals eigenen Zweifeln zu finden sind. Diese Auffassung wird durch einen Brief Hofmannsthals an Burckhardt (10. Juli 1926) bestätigt, in dem es heißt: *Die Schlußacte des ‹Turm› in der neuen Fassung werden gut; ich danke Reinhardt viel bei dieser Sache, ohne seine Zweifel zuerst, seine unbedingte Zustimmung dann, wäre ich nicht so schnell zu dem fruchtbaren Entschluß gekommen* (S. 77).

Wenn also der Verfasserin die Umarbeitung des Stückes als „ein schwerer Schaden" erscheint, so steht dies in Widerspruch mit der Meinung Hofmannsthals selbst. Er wollte den neuen Schluß der zweiten Fassung offenbar durchaus nicht als ein Bekenntnis geistiger Verzweiflung gedeutet wissen, denn er erinnert Burckhardt in dem gleichen Brief an ein bedeutsames Gespräch über letzte Dramenakte im allgemeinen und den letzten Akt des *Egmont* im besonderen, das im Jahre 1920 stattfand: *Damals ahnte mir, wie der Schluß des ‹Turm› werden müsse, dazwischen verlor ich es, überwältigt vom Stoff und den scheinbaren Möglichkeiten, — heute weiß ich es wieder* (S. 77). Danach fällt die utopische Lösung der ersten Fassung unter die scheinbaren Möglichkeiten, während der Dichter nun den echten Schluß gefunden zu haben glaubt. In dem oben erwähnten Gespräch, das Burckhardt aufgezeichnet hat (S. 39ff.), wird das Geheimnis des letzten Aktes eines Dramas in dem rechten Verhältnis von Verhängnis und Verheißung gesehen. Damals, vor der Vollendung von *Turm I*, formuliert Hofmannsthal das Problem folgendermaßen: *Aus all dem Furchtbaren muß doch das Versöhnende, die Zukunft herausleuchten, nur dann hat das eigentlich Tragische seinen wahren Grund.* Hier erscheint, entsprechend dem Schluß von *Turm I*, die Zukunft als Ort der Versöhnung. Die Verheißung soll in der Dimension der Geschichte gefunden werden. — Das Gespräch wendet sich sodann Goethe zu, bei dem das Verhängnis immer als Funktion eines höheren Planes erscheine. Die entscheidende Formulierung lautet: *findet es im Menschlichen keine Lösung mehr, so liegt das Erlösende jenseits des Menschenlebens, immer im Bereich der die Welt über dem Abgrund des Nichts haltenden lebendigen Kräfte.* Damit ist auf die Möglichkeit hingewiesen, die Verheißung nicht in der Geschichte, sondern in der Transzendenz aufleuchten zu lassen. Nach unserer Meinung ist es eben diese Möglichkeit, die Hofmannsthal in dem Gespräch des Jahres 1920 vorschwebte und die er nun (1926) für den Schluß von *Turm II* fruchtbar machen wollte. Ob ihm dies gelang, ist eine Frage, deren Beantwortung von der Deutung des letzten *Turms* abhängt. Faßt man dieses Werk als Mysterienspiel auf, das die Erlösung der Welt durch den Geist zum Thema hat, dann ist der neue Schluß allerdings unbefriedigend. Dann besteht auch Burckhardts Meinung zu Recht, daß Hofmannsthal den letzten Schritt aus dem Verhängnis in die Verheißung nicht zu tun vermochte (S. 37). Wird der *Turm* jedoch als Tragödie gesehen, und zwar als die Tragödie des Geistes in einer dem Ungeist verfallenen Welt, dann erfüllt dieser Schluß sehr wohl die Bedingungen

echter Tragik, so wie sie Hofmannsthal nach dem Zeugnis Burckhardts sah: „Die tiefste Tragik war in ihm selbst immer nur die letzte Stufe vor dem Hinaustreten in die Freiheit, ins Licht" (S. 37). In einer von Terror und Materialismus beherrschten Welt allerdings kann das Licht der Freiheit nur als vereinsamtes Seelenfünklein erscheinen. Es entfaltet seinen vollen Glanz jedoch in der Transzendenz des Geistes, die gegenüber dem Schein des Greifbaren das wahre Sein darstellt — und sich erst im Tode öffnet.

*

Mit der Betrachtung von Richard Alewyns schöner Studie über Hofmannsthals Wandlung[22], der ein Vortrag aus dem Jahre 1947 zugrunde liegt, wenden wir uns einer Reihe von Schriften zu, die der Gestalt des Dichters gewidmet sind und sich nicht auf persönliche Erinnerung, sondern auf die Dokumente seines Werkes gründen. Alewyns Vortrag, der in einem Erzählton von einprägsamer Schlichtheit gehalten ist, unternimmt es, Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus, wie er sich etwa in Oscar Wilde darstellt, zu schildern. Dieser fruchtbare Ansatz ermöglicht es dem Verfasser, zunächst einmal die Legende von dem Ästheten Hofmannsthal zu widerlegen und sodann eine treffende Skizze von Wesen und Entwicklung des Dichters zu entwerfen. Auf Grund von „zwei Geschichten", dem *Märchen der 672. Nacht* (1895) und der *Frau ohne Schatten* (1919), wird das Problem des schönen Lebens und seine Lösung im Werk Hofmannsthals dargestellt. Das Schicksal des reichen Kaufmannssohnes, das Alewyn geschickt mit dem Selbstbekenntnis des späten Wilde als eines „gefallenen Ästheten" verknüpft, demonstriert die tiefe Fragwürdigkeit einer Haltung, die sich der Wirklichkeit des Lebens und damit der sittlichen Verantwortung entziehen möchte. Gerade in der „Unschuld" dieses Zustandes traumhafter Entrücktheit liegt eine Schuld verborgen, die zuletzt auf einem Mangel an echter Liebe beruht. Eben weil der Kaufmannssohn die Zauberkraft der Liebe nicht kennt, welche die chaotische Welt zu erlösen vermag, verfällt er der Rache des dämonisch verzerrten Lebens. — Die Absage, die der junge Hofmannsthal in seinem Werk dem Ästhetizismus erteilt, hatte er, wie Alewyn darlegt, zweimal in seinem Leben zu bestätigen. Dies geschah zu Beginn der neunziger Jahre, als er sich von dem feierlichen Schönheitskult Georges und seiner Jünger distanzierte, und dann ein Jahrzehnt später, als er auf der Schwelle zum Mannesalter den lebenslangen Kampf gegen den Ruhm seiner Jugend begann, der ihn in den Mythos des frühvollendeten Götterlieblings bannen wollte. Der erlebte und erlittene Schritt aus der jugendlich-traumhaften Allverbundenheit der Präexistenz in die Wirklichkeit menschlichen Lebens und Schicksals spiegelt sich dann wiederum im Werk des reifen Dichters, und zwar vor allem in der Gestalt der Frau ohne Schatten. Sie, die Feentochter, die aus dem Reich des magischen Geistes in die Menschenwelt eintritt und tief in Schuld und Schicksal verstrickt wird, besitzt die Kraft entsagender Liebe, die sie selbst und alle mit ihrem Schicksal Verbundenen zu echtem Menschentum erlöst. In ihr und anderen Hauptgestalten des Spätwerks wird so der Weg Hofmannsthals sichtbar, der, wie man im Georgekreise höhnte, „vom Tempel auf die Straße"

[22] Richard Alewyn, Hofmannsthals Wandlung, Wissenschaft und Gegenwart Nr. 18, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1949, 30 S.

führte. Daß dieser Weg einen tiefen Sinn hatte, weil er Mythos und Menschentum verband, — dies gezeigt zu haben, ist das Verdienst dieser kleinen Schrift Alewyns, die auf gedrängtem Raum ein lebendiges Bild von Hofmannsthal, dem Dichter und Menschen, entwirft.

*

Die Sammlung der Veröffentlichungen Otto Heuscheles über Hofmannsthal[23] verfolgt nicht nur den Zweck, die Gestalt des Dichters den Lebenden wieder ins Gedächtnis zurückzurufen, — sie will auch aufgefaßt sein als Dokument der Treue eines jungen Zeitgenossen zu dem verehrten Vorbild. Die acht Aufsätze, die hier vereinigt sind, wurden von 1923 bis 1949 veröffentlicht und umfassen also einen Zeitraum von über 25 Jahren. Durch dieses Vierteljahrhundert hin hat der Verfasser sein Bekenntnis zu Hofmannsthal abgelegt. Obwohl der letzte Aufsatz über den *Turm* Hofmannsthal in einem neuen Licht erscheinen läßt, ist doch die Kontinuität der Grundauffassung offensichtlich. Von Anfang an nimmt Heuschele nicht die kritisch distanzierte Haltung des Literarhistorikers ein, sondern die des begeisterten Verehrers. Er fühlt sich als Sprecher einer Gruppe der jüngeren Generation (geboren um 1900), die, berauscht von der Schönheit Hofmannsthalscher Verse, doch weit davon entfernt ist, den Dichter als einen Ästheten zu verkennen. Vielmehr wird die hohe kulturpolitische Bedeutung Hofmannsthals sogleich erfaßt. Er erscheint als lebendige Verkörperung bester europäischer Tradition, als berufener Deuter der Zeit, als geistiger Führer in eine bedrohte Zukunft.

Es wird sich kaum feststellen lassen, inwieweit der Anspruch auf eine repräsentative Rolle, den Heuschele in den Aufsätzen der zwanziger Jahre erhebt, wirklich berechtigt war. Die kollektive Aussageform des „Wir", die er gerne benutzt, bleibt notwendigerweise unbestimmt. Es ist jedoch kein Zweifel darüber möglich, daß er leidenschaftlich an den Bemühungen jener Zeit teilgenommen hat, Hofmannsthal zu einem wirkenden Vorbild, vor allem für die Jugend, zu machen. Darin ist ein Verdienst auch der frühen Veröffentlichungen zu sehen, die strengeren Maßstäben kaum standhalten. Dies gilt vor allem von dem im Jahre 1923 veröffentlichten Brief an Hofmannsthal („Welt-Theater"), der in einem sentimental-überladenen Stil lyrischer Selbstaussage die Stimmungen des jungen Hofmannsthal nachzuempfinden sucht und keinerlei sachlichen Beitrag liefert. Aber bereits mit dem nächsten Aufsatz[24] („Hugo von Hofmannsthal und das geistige Erbe der Nation") ist eine höhere Ebene der Darstellung erreicht. In der skizzenhaften Form des literarischen Feuilletons wird der Herausgeber, Publizist und Redner Hofmannsthal gewürdigt. Seine unvergleichliche Gabe, „ein einzelnes geistiges Element in Bezug zum Schicksal einer ganzen Nation zu deuten" (S. 29), wird betont und die Vereinigung von Kultur und Leben in seiner persönlichen Existenz als Voraussetzung eines geistigen Führertums dargestellt. — Mit dem Gelöbnis, die Gestalt Hofmannsthals als eines beispielgebenden Erziehers der Jugend in der Erinne-

[23] Otto Heuschele, Hugo von Hofmannsthal, Dank und Gedächtnis. Mit einem Anhang: Aus Briefen Hugo von Hofmannsthals an den Verfasser, Verlag Karl Alber, Freiburg, 1949, 100 S.

[24] Wir legen unserer Besprechung die chronologische Folge der Aufsätze zugrunde, die jedoch in dem Sammelband nicht eingehalten wird.

rung lebendig zu erhalten, schließt auch der Aufsatz „Dank und Gedächtnis", der nach dem Tode des Dichters geschrieben wurde. In dem Lebensrückblick wird Hofmannsthal als einer der letzten großen Humanisten dargestellt, der sich „zu einem Christentum, ruhend auf den Grundfesten der Antike" bekannt habe (S. 23). Obwohl der Autor betont, daß Hofmannsthals Schaffen durch immer neue Krisen und Verwandlungen geführt habe, und den Brief des Lord Chandos als Beispiel anführt, werden diese Krisen doch nicht sichtbar gemacht. Der Nachdruck liegt auch hier nicht auf der wirklichen Problematik des Werkes, sondern auf dem Lob seiner Harmonie. Wenn sich dagegen der Essay über „Hofmannsthal und das Theater" um eine Einordnung der Bühnenwerke des Dichters in die deutsch-österreichische Theatertradition bemüht, so zeigt sich darin die Bereitschaft zu einem sachlicheren Stil der Darstellung, der auch für die Veröffentlichungen nach dem zweiten Weltkrieg bezeichnend ist. Der Wandel in der Auffassung Hofmannsthals zeigt sich vor allem in dem Verhältnis Heuscheles zur *Turm*-Dichtung. Während in den früheren Arbeiten die erste Fassung im Mittelpunkt des Interesses stand und ganz unkritisch als „die vollkommenste Zeitdichtung" (S. 21) und „ein großes Testament des Dichters an sein Volk" (S. 46) dargestellt wurde, tritt in dem letzten Aufsatz des Sammelbandes die zweite Fassung in den Vordergrund. Der Autor beschreibt, wie ihm diese Fassung in den Notjahren des Dritten Reiches und des Krieges immer näher rückte, und zwar nicht nur, weil sie in ihrer unerbittlichen Illusionslosigkeit der Realität der Zeit gerecht wurde, sondern weil der Dichter „inmitten von Chaos und Anarchie die Kraft sichtbar gemacht hat, die eine reine Seele noch in ihrem Untergang auszustrahlen vermag" (S. 84). — Vier Briefe Hofmannsthals an den Verfasser aus den Jahren 1927/28 sprechen den Dank und die Anerkennung des Dichters für die publizistischen Bemühungen seines jungen Zeitgenossen aus. Die Annalen, die einen Überblick über Hofmannsthals Schaffen geben, sind leider nicht immer zuverlässig.

*

Grete Schaeder, die sich durch ihre grundlegenden Arbeiten über Hofmannsthal bleibende Verdienste für die Forschung erworben hat, ist nach dem Kriege mit einer neuen Schrift über das Verhältnis des Dichters zu Goethe hervorgetreten[25]. Die Wahl dieses Themas bestimmt auch bereits die Perspektive, in der Hofmannsthal hier erscheint. Denn es handelt sich für die Verfasserin keineswegs darum, irgendeine aus der Fülle literarhistorischer Beziehungen herauszugreifen. Sie ist sich vielmehr bewußt, daß die Darstellung von Hofmannsthals Verhältnis zu Goethe einen tiefen Einblick in sein eigenes Wesen vermittelt. Gestützt auf ungewöhnliche Sachkenntnis und inspiriert durch eine hingebungsvolle Liebe zu ihrem Gegenstand, gelingt es der Verfasserin, das „lebenslange Gespräch" (S. 91) des Dichters mit Goethe darzustellen. Ihre Schrift erbringt den Nachweis, daß Hofmannsthals Bekenntnis zu Goethe gleichbedeutend ist mit dem Bekenntnis zu jener menschlichen Mitte, in der sich die Mächte des Geistes und des Lebens verbinden. Die Ausrichtung auf jenes „Reinmenschliche", dessen Triumph nach Goethe der Sinn seines Lebens und Schaffens ist, verleiht beiden

[25] Hugo von Hofmannsthal und die geistige Welt, I. Grete Schaeder, Hugo von Hofmannsthal und Goethe, Verlag der Bücherstube Fritz Seifert, Hameln, 1947, 107 S.

Dichtern einen gemeinsamen Wesenszug. Ihre Gemeinschaft gründet sich auf den humanistischen Glauben an „die schöpferische Kraft im Menschen, die sich im Einklang fühlt mit der schöpferischen Kraft des Weltganzen", an „die Harmonie des Alls, die der Mensch als sittliches Wesen in sich nachschaffen soll" (S. 88). Sie bezeugt sich ebenfalls in der klassischen Perspektive, die das Einzelne ins Gesetzmäßige, Allgemeine erhebt und damit den Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit überbrückt. Und sie kehrt wieder in der Bereitschaft zum Lebenlernen, zu Prüfung, Läuterung und schöpferischer Verwandlung, die auf dem Dreiklang von Leben, Tod und Erneuerung beruht.

Es ist kein Zweifel, daß diese lebensgläubige Sittlichkeit, die den Adel des Geistigen gerade in seiner Verbindung mit dem Wirklichen, d.h. im Sozialen, erblickt, ein richtungweisendes Leitmotiv im Schaffen beider Dichter darstellt. Es ist aber nicht weniger offenkundig, daß Hofmannsthals „Leben mit Goethe" nicht zu einer verpflichtenden Nachfolge geführt hat. Grete Schaeder ist sich grundsätzlich durchaus darüber im Klaren. Sie widersteht der Versuchung, die reichhaltigen Zeugnisse einer inneren Gleichgerichtetheit, die sie im ersten Kapitel ihres Buches ausbreitet, zu verabsolutieren. Sie ist sich bewußt, daß Hofmannsthal in Goethe keine geschlossene Weltanschauung finden konnte, sondern nur „eine im Gefühl verwurzelte Richtung seines Geistes" (S. 88). Bei der inneren Leidenschaft, mit der sie ihr Thema entwickelt, ist es jedoch unvermeidlich, daß die Gegenwelt in Hofmannsthals Werk nicht voll zur Geltung kommt[26]. Nach unserer Meinung scheitert der Versuch, Leben und Werk der beiden Dichter in Parallele zu setzen, an der polaren Grundanlage Hofmannsthals, die sich auswirkt in einer auf allen Schaffensstufen auftretenden Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen. Sein Bekenntnis zu Goethe also erscheint nur dann im rechten Licht, wenn es zusammengehalten wird etwa mit einem Ausspruch, den Burckhardt übermittelt: *Mit Novalis hat mich immer ein brüderliches Gefühl verbunden* (Neue Rundschau 65, S. 357). Unter diesem Gesichtspunkt verbinden sich der magische Idealismus der Jugendgedichte mit dem tragischen Idealismus der letzten *Turm*-Fassung, die musikalische Mystik des Todes in den frühen Dramen mit der christlich-asketischen Weltabkehr des Bettlers im *Salzburger Großen Welttheater*. Die angeführten Zeugnisse aus der Spätzeit beweisen, daß die Weltentfremdung des Geistes nicht etwa nur eine Jugenderfahrung darstellt, die dann später in der Nachfolge Goethes überwunden worden wäre. Sie kehrt vielmehr gerade in dem letzten Lebensjahrzehnt unter tragischem Vorzeichen wieder. Die schweren Akkorde des *Turms* aber sind für den späten Hofmannsthal nicht weniger charakteristisch als die „Musik des Reinmenschlichen", die er aus dem *West-östlichen Divan* vernahm und in der *Frau ohne Schatten* und der *Ägyptischen Helena* wieder aufklingen ließ. Grete Schaeder weist selbst auf diese Spannungen hin, aber sie scheint der Meinung zu sein, daß Hofmannsthals Schreckvision einer gottverlassenen Welt beruhigt und aufgelöst worden sei in dem Goethe-

[26] Es fragt sich auch, ob der Versuch wirklich gerechtfertigt ist, eine geistesgeschichtliche Parallele zwischen der Entwicklung des jungen Goethe (Aufklärung — Sturm und Drang — Klassik) und des jungen Hofmannsthal (Naturalismus — Ästhetizismus — Weg ins Leben) zu ziehen, die dann später in der Krise der Reifezeit (italienische Reise — Chandosbrief) und in der Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte (Französische Revolution — Zusammenbruch Österreich-Ungarns) ihre Bestätigung finden soll. Eine Feststellung wie: „Goethe steht mit der 'Natürlichen Tochter' an dem gleichen Punkt, an den Hofmannsthal im 'Turm' gelangt ist . . ." (S. 93), übersieht doch wohl die unvergleichlich tiefere Krisenhaftigkeit der modernen Situation, deren sich Hofmannsthal durchaus bewußt war.

schen Erlebnis der Weltharmonie. Aus den oben besprochenen Aufzeichnungen Burckhardts geht jedoch hervor, daß der späte Hofmannsthal im Zeichen einer Welttrauer steht, die sich aus der offenen Antinomie zwischen tragischer und harmonischer Sicht ergibt.

*

Die Arbeit Belma Çakmurs über *Die Frau ohne Schatten*, die die Schriftenreihe des Instituts für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Ankara eröffnet[27], darf als ein Zeichen für das wachsende Interesse gesehen werden, das die germanistische Forschung des Auslandes der Dichtung Hofmannsthals entgegenbringt. Der erste Teil dieser Schrift ist einer Analyse der *Frau ohne Schatten* gewidmet, der mit Recht eine zentrale Stellung im Gesamtwerk Hofmannsthals zugesprochen wird. Die Verfasserin versucht sodann, die Ergebnisse ihrer Untersuchung fruchtbar zu machen für die Deutung des Dichters Hofmannsthal und seiner Entwicklung. Besondere Anerkennung verdient die wohlfundierte Werkanalyse des ersten Teils. Hier widmet sich Çakmur mit großer Sorgfalt der „Ergründung der oft vieldeutigen Zeugnisse". Sie bleibt sich der mehrschichtigen Struktur der Gestalten und Symbole bewußt, und ihre Folgerungen werden „gemäß der gebotenen Vorsicht, nur zurückhaltend ausgesprochen" (S. 253). Es wäre wünschenswert gewesen, wenn sie sich bis zum Ende des Buches an diese von ihr selbst aufgestellten Grundsätze gehalten hätte. Leider aber ist der Schlußteil, „Ergebnisse und Folgerungen", in einem ganz anderen Stil gehalten. Unter bewußtem Verzicht auf Vorsicht und Umsicht wendet sich Çakmur hier gegen die bisherige Forschung in einer Polemik, deren übersteigerte Thesen weder der Vielschichtigkeit des dichterischen Werkes, noch den konkreten Ergebnissen ihrer eigenen Interpretation entsprechen. Die Verfasserin hat gewiß nicht Unrecht, wenn sie die Behauptung aufstellt, daß die bisherige Deutung der *Frau ohne Schatten* unter vorwiegend sittlichen Gesichtspunkten nicht die ganze Fülle des Symbolgehaltes erfassen konnte. Sie wäre also durchaus befugt, darauf hinzuweisen, daß es Hofmannsthal hier nicht nur um die rechte Lebenshaltung und Lebensordnung, sondern zugleich um das echte Wesen des Dichterischen geht. In der Tat liest sich der sachliche Teil der Arbeit wie eine Begründung dieser Auffassung. Im letzten Teil dagegen stellt Çakmur eine „dichterische" Deutung als Antithese der sittlichen Interpretation gegenüber. Nun ist aber ein solcher Gegensatz an sich fragwürdig und außerdem als Interpretationsbasis für die *Frau ohne Schatten* denkbar ungeeignet. Denn das Formprinzip gerade dieses Werkes beruht ja eben auf der wechselseitigen Durchdringung des menschlich-sittlichen Lebens und des dichterischen Geistes.

Wenn aber auch die übersteigerten Schlußfolgerungen Çakmurs abzulehnen sind, so ist ihre sachliche Leistung doch verdienstvoll. Besonders aufschlußreich ist der Vergleich der beiden Formen, in denen Hofmannsthals Werk vorliegt, der Oper und der Märchenerzählung[28]. Eine Gegenüberstellung des Handlungsverlaufs erweist, daß

[27] Belma Çakmur, Hofmannsthals Erzählung Die Frau ohne Schatten, Veröffentlichungen der Philosophischen Fakultät der Universität Ankara Nr. 85, Schriften des Instituts für Deutsche Sprache und Literatur Nr. 1, Ankara, 1952, 283 S.

[28] Die Entstehungsgeschichte, die Çakmur an den Anfang ihrer Untersuchung stellt, stützt sich naturgemäß weitgehend auf den Briefwechsel Strauß—Hofmannsthal. Allerdings stand der Verfasserin nur die erste Ausgabe (1926) zur Verfügung, deren Datierung oft unzuverlässig ist und in der Gesamtausgabe (1952) korrigiert wurde. (Vgl. Vorbemerkungen, S. 7.)

sich die Unterschiede zwischen beiden Formen nicht allein auf bühnentechnische Rücksichten zurückführen lassen. Çakmur zeigt vielmehr, daß der früher entstandene Operntext eine noch nicht voll ausgereifte Fassung des Märchenstoffes darstellt, der erst in der Erzählung eine in sich ausgewogene Form erhält. Erst hier nämlich wird der Berggang des Kaisers, der in der Oper nur durch einen Traum der Kaiserin angedeutet ist, voll ausgeführt und als viertes Kapitel in die Mitte der Erzählung gestellt, die damit einen symmetrischen Aufbau gewinnt. Denn nun spielt der Kaiser, der in der Oper im Hintergrund steht, in den Kapiteln eins, vier und sieben eine wesentliche Rolle. Die dazwischen liegenden Kapitel (zwei und drei einerseits, fünf und sechs andererseits) behandeln die Ereignisse um die Färberfamilie. Die Kaiserin ihrerseits ist die beherrschende Figur in allen Kapiteln, außer dem vierten. Durch die stärkere Betonung der Kaisergestalt wird, wie Çakmur zeigt, auch das Motivgefüge der Erzählung ausgeglichener. Das alles überspannende Rahmenmotiv der Prüfung und Läuterung umfaßt nun zwei ausgewogene Motivkreise, deren einer um den Kaiser zentriert ist (Feenliebe, Begegnung mit den Ungeborenen im Berg, Versteinerung und Erlösung), während der andere die Gestalten des Färbers, der Färberin und der Kaiserin u.a. durch die Motive des Schattenverkaufs und der Begegnung mit den Ungeborenen am Fluß verbindet. Die Entwicklung der Form, der Motive und auch einzelner Hauptgestalten ist nach Çakmur so bedeutsam, daß Oper und Erzählung nicht als gleichwertige Fassungen nebeneinandergestellt werden dürfen. Wie sie darlegt, verbinden sich erst in der Erzählung „die einzelnen Elemente zu einer durchaus originalen und ästhetisch wie sittlich befriedigenden Gestalteinheit, die in der Symmetrie des Motivgefüges wie des äußeren Aufbaus zum Ausdruck kommt" (S. 83).

In einem großangelegten Kapitel „Quellenuntersuchung" erschließt Çakmur den Ursprung und die Entwicklung der vielfältigen Motive, die Hofmannsthal zu einer künstlerischen Einheit verwoben hat. Sie findet ihre Quellen in der orientalischen und europäischen Volksdichtung, ebenso wie in der europäischen Kunstdichtung. Hier kommt der Tradition des Wiener Volkstheaters, Mozarts *Zauberflöte*, Goethes *Märchen* und dem *Heinrich von Ofterdingen* des Novalis besondere Bedeutung zu. Aber darüber hinaus legt die weitgespannte Darstellung Çakmurs eine Fülle von Beziehungen bloß, die zeigen, wie tief dieses Märchen im Mutterboden der europäisch-orientalischen Dichtung verwurzelt ist. Obwohl nun die Verfasserin des öfteren die schöpferische Selbständigkeit Hofmannsthals gegenüber den Quellen betont, erweckt sie zuweilen den Eindruck, als sei das Verhältnis des Dichters zu dem eigenen Werk gleichsam ein indirektes gewesen. Das gilt besonders für ihren Versuch, gewisse, für Hofmannsthals eigenes Schaffen charakteristische Motive von fremden Vorbildern abzuleiten. So wird etwa der Verzicht der Kaiserin auf den Schatten der Färberin, der ja aufs engste mit dem Hofmannsthalschen Leitmotiv des Selbstopfers verbunden ist, zurückgeführt auf die von der Verfasserin rekonstruierte Quelle einer möglichen Quelle des Dichters, nämlich auf eine „Ursage", die der Novelle Julius von der Trauns, *Der Schelm von Bergen* (1880), zugrunde gelegen haben könnte. Hier scheint uns des Guten ein wenig zuviel getan. In solchen Fällen nach fremden Quellen suchen, heißt an der eigensten Quelle des Dichters, seiner schöpferischen Einbildungskraft, vorübergehn.

Eine ausführliche Beschreibung widmet Çakmur den Schauplätzen der Erzählung. Sie kommt zu dem Schluß, daß der Stil der Landschaftsschilderung dem Charakter der verschiedenen Motivkreise entspricht. So bewegt sich die vor allem durch romantische

Motive bestimmte Figur des Kaisers auch in einer romantisch gesehenen Umwelt (Gebirgslandschaft des vierten Kapitels), während das Färberhaus und die Stadtwelt in einem zum Realismus tendierenden Stil dargestellt sind. Dies führt jedoch nicht zu einem Stilbruch, da das klassische Läuterungsmotiv beide Stilbezirke umfaßt. Leider kommt Çakmur bei ihrem durchaus anerkennenswerten Bestreben, ein möglichst klares Bild der Ortsverhältnisse zu zeichnen, zuweilen zu falschen Schlußfolgerungen. Dies gilt zum Beispiel für ihren Versuch, die Lage der von Hofmannsthal erwähnten Stadtviertel zu rekonstruieren. Im zweiten Kapitel werden drei Viertel eingeführt, und zwar das Viertel der Huf- und Nagelschmiede und das der Loh- und Weißgerber, die sich unterhalb der Brücke zu beiden Seiten des Flusses gegenüberliegen. Dazu kommt das Viertel der Färber, das auf der gleichen Seite wie das der Gerber, jedoch oberhalb der Brücke, liegt. Die Kaiserin und Amme wandern (wie anzunehmen ist) am rechten Ufer des Flusses stromauf, passieren das Schmiedeviertel, überschreiten die Brücke zu ihrer Rechten und wenden sich dann nach links zu dem oberhalb gelegenen Färberviertel. Çakmur glaubt nun, daß Hofmannsthals Beschreibung des Ganges der Färberin und der Amme zum Friedhof (im sechsten Kapitel) dieser topographischen Skizze aus dem zweiten Kapitel widerspreche. Ihr Weg führt sie nämlich durch das Armeleuteviertel, das als vierter Stadtbezirk dem Färberviertel oberhalb der Brücke gegenüberliegt. Nach Çakmur findet sich jedoch in der Erstausgabe der *Frau ohne Schatten* aus dem Jahre 1919 auf Seite 125 die Angabe, die Frauen hätten sich nach dem Überschreiten der Brücke „rechts hinab" gewandt (S. 89). Dies wäre in der Tat nicht mit dem von dem Dichter skizzierten Stadtplan zu vereinbaren. Da uns die Erstausgabe nicht zugänglich ist, muß die Frage offen bleiben, ob es sich dabei um einen Druckfehler oder um ein Versehen Çakmurs handelt. Jedenfalls lautet die entsprechende Stelle in der von Herbert Steiner betreuten Ausgabe (Die Erzählungen, 1953, S. 336): Sie *gingen über den Fluß, aber nicht in das Viertel der Hufschmiede sondern rechts hinauf* ... (von mir gesperrt). Das stimmt durchaus mit allen vorherigen Ortsangaben Hofmannsthals überein. Die Behauptung Çakmurs (S. 90): „Im großen und ganzen wird weder die Stadt noch eines ihrer Viertel so anschaulich, daß man eine Planskizze davon zeichnen könnte", ist also nicht aufrechtzuerhalten, und ihre kritische Schlußfolgerung: „Man kann füglich bezweifeln, ob Hofmannsthal selbst sich die Stadtverhältnisse topographisch klarmachte", trifft den Dichter nicht. — Zu einem ähnlichen Fehlschluß kommt die Verfasserin nach unserer Meinung bei ihrem Versuch, die Flußlandschaft des siebten Kapitels zu rekonstruieren. Die Angabe des Dichters zu Beginn des Kapitels, der Fluß, auf dem die Kaiserin und die Amme in ihrem Zauberkahn dahinfahren, ströme *gegen das Innere des Gebirges*, bedeutet nach Çakmur, er fließe „zu den Quellen zurück" (S. 97). Bei dieser Auffassung ist es allerdings unbegreiflich, wie der Dichter das Färberpaar dann am Ende des Kapitels flußabwärts nach der Stadt zurückfahren lassen kann. Çakmur sieht sich also zu der Annahme gezwungen, daß der Fluß am Ende des siebten Kapitels ein anderer sei als der am Anfang erwähnte. Dies widerspricht aber nicht nur dem allgemeinen Gesetz der dichterischen Ökonomie, sondern auch dem ganz konkreten Umstand, daß das Färberpaar bei seiner Heimfahrt den gleichen Kahn benutzt, in dem Kaiserin und Amme vorher eingetroffen waren. Der scheinbare Widerspruch zwischen den Angaben des Dichters über die Stromrichtung des Flusses löst sich, wenn man die S-förmige Krümmung des Flußlaufes in Betracht zieht, von dem ausdrücklich gesagt wird, daß er die Mondberge *quer durch-*

schnitt. Der Zaubermantel hat also offenbar Kaiserin und Amme aus der Stadt bis zu dem Punkt am Oberlauf des Flusses getragen, wo er in die Landschaft der Mondberge eintritt und sich so in der Tat gegen das Innere des Gebirges wendet. Nachdem der Fluß das Gebirge durchschnitten hat, wendet er sich der Stadt zu und kann daher das Färberpaar nach Hause führen. (Wir müssen es uns versagen, in diesem Rahmen auf weitere Einzelheiten einzugehen. Zudem erscheint es fraglich, ob die Maßstäbe einer realistischen Topographie überhaupt auf eine so zaubervolle Landschaft anwendbar sind.)

Çakmurs eingehende Darstellung der Gestalten ist darauf angelegt, den Fortschritt in Charakterisierung und innerer Entwicklung darzustellen, der die Erzählung gegenüber der Oper auszeichnet. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei dem Kaiser gewidmet, denn Çakmurs „dichterische" Interpretation gründet sich auf die Ehrenrettung gerade dieser Gestalt. Die Verfasserin wendet sich zunächst gegen die Auffassung, daß der Kaiser für seine Gattin nur „eine rein sinnliche Liebe" hege (S. 192)[29]. Sie erklärt: „Die Geschichte der Liebe zwischen Kaiser und Kaiserin ist nicht ein Bild sinnlicher Ausschweifung, sondern der Mythos von der ʿGöttin Seele'" (S. 193). Die erste Begegnung des Kaisers mit der Geliebten wird für ihn zum magischen Augenblick, „in dem sich ihm Welt und Ich — durchaus ungeschieden — erschließen zu geheimnisvollem Besitz" (S. 194). Da er glaubt, sein ideales Spiegelbild in der Geliebten gefunden zu haben, nimmt er sie gleichsam in die eigene Seele auf, um dem magischen Augenblick Dauer zu verleihen und sein vermeintliches Selbst zu bewahren. In Wirklichkeit aber hat er noch gar kein wahres Selbst, „solange der magische Augenblick nicht fruchtbar geworden ist, solange die Kaiserin ohne Schatten ist". Die „Selbstsucht" des Kaisers ist also eigentlich „Angst, sein Selbst zu verlieren" (S. 196). Diese Angst aber verbindet ihn mit den Gestalten aus Hofmannsthals Frühwerk, die zwischen dem magischen Weltbesitz der Präexistenz und der Wirklichkeit des Lebens stehen.

Bis zu diesem Punkt läßt sich die Argumentation Çakmurs rechtfertigen. *Die Frau ohne Schatten* muß in der Tat im Zusammenhang mit den Dramen *Das Bergwerk zu Falun*[30] und *Der Kaiser und die Hexe* gesehen werden. Der Kaiser erweist sich so als ein Vertreter des hohen dichterischen Geistes. Çakmur irrt jedoch, wenn sie glaubt, daß er durch diese Erhöhung aus dem Sinnlichen ins Magische der sittlichen Beurteilung entzogen werde. Der Kaiser mag nicht „ein selbstsüchtiger Mensch in moralischem Sinn" (S. 259) sein, aber er ist besessen von der Selbstsucht und dem Hochmut des Geistes, — und das ist für den reifen Hofmannsthal nicht weniger verurteilenswert. Grete Schaeder sagt mit Recht über das Spätwerk des Dichters: „Der männliche Geist, der sich in der Macht zu erschöpfen strebt, findet . . . unter allen menschlichen Haltungen die schärfste Verurteilung"[31]. Gerade weil der Kaiser kein niedriger, sinnlicher oder materialistischer Egoist sondern, wie Çakmur betont, „der hohe Mensch" ist, wiegt sein sittliches Versagen umso schwerer. Mit dem Dolchwurf nach dem roten

[29] Sie zitiert Naef (Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk, 1938, S. 182). Eine ähnliche Auffassung findet sich bei Grete Schaeder, die erklärt, daß sich die Ehe des Kaisers „in der Erfüllung sinnlichen Verlangens erschöpft" (Hugo von Hofmannsthal, Die Gestalten, Berlin, 1933, S. 130).

[30] Bedauerlicherweise zitiert Çakmur beständig: Das Bergwerk von Falun.

[31] a. a. O., S. 130.

Falken und dem versuchten Dolchwurf nach der ältesten ungeborenen Tochter[32] enthüllt er die dämonisch-zerstörerischen Züge, die sich aus seiner Lust am Besitzenwollen erklären und seine Hoheit in fragwürdigem Lichte erscheinen lassen. Vor allem die Begegnung mit den Ungeborenen im Berge, die in der Oper fehlt und auf der in der Erzählung ein so starker Nachdruck liegt, erweist seine Unzulänglichkeit nicht etwa im Magisch-Mystischen, sondern im Sittlich-Menschlichen[33]. Denn hier klingt ja mit der entscheidenden Frage, die von ihm nicht gestellt wird, die Parzivalsituation an. Die ganze Szene ist bestimmt durch das klassische Läuterungsmotiv, das hier in den romantischen Motivkreis um den Kaiser eindringt, aber eben durch sein Versagen unerfüllt bleibt. Angesichts dieser offenbaren menschlichen Unzulänglichkeit des Kaisers muß der Versuch Çakmurs scheitern, ihn schon vor seiner Erlösung „in die Reihe der großen Herrscherbilder Hofmannsthals einzureihen, die vom Kaiser Porphyrogenitus zu den Gestalten des Sigismund und des Kinderkönigs führt und zugleich die bedeutendsten Selbstdarstellungen des Dichters enthält" (S. 258). Denn nach ihrer eigenen Darstellung existieren die Charakterzüge des Kaisers und die Beziehungen zu seiner Umwelt, die eine solche hohe Einschätzung rechtfertigen könnten, nur „im inneren Bild des Dichters". Die ausgeführten Gestalten dagegen müssen „im Zusammenhang der Handlung des Kaisers Einsamkeit und Ichgefangenschaft spiegeln". Einen solchen Gegensatz zwischen dichterischer Vision und gestaltetem Werk zu konstruieren, erscheint uns jedoch unerlaubt und abwegig. Çakmur gründet ihre Auffassung auf die Bemerkung der Kaiserin, nachdem sie die Schrift auf dem Talisman entziffert hat (Erzählungen, S. 262): . . . *ich habe meinen Herrn dergleichen sprechen hören mit einem seiner Vertrauten, er sagte: 'Ich will nicht zu Gericht sitzen über die Meinigen . . ., ehe ich der Erde nicht mein Leben heimgezahlt habe'*. Die Verfasserin folgert daraus, daß der Kaiser „Vertraute" haben müsse und das „nahe Verhältnis des Herrschers zu den ihm Anvertrauten" kenne, „das freilich in den Vorgängen der Erzählung nicht erscheinen" könne. Offenbar ist jedoch damit diese Stelle überinterpretiert. Wenn der Äußerung der Kaiserin wirklich die Bedeutung zukäme, die Çakmur ihr zuschreibt, wenn der Dichter damit „das Wissen des Kaisers um sein inneres Verhängnis . . . und um die Bedingung, die er erfüllen muß, ehe er sein Amt auf der Erde ausüben kann", andeuten wollte, dann verlöre diese Gestalt ihre innere Folgerichtigkeit. Nicht nur das ahnungslose Verhalten des Kaisers gegenüber den Ungeborenen im Berge wäre dann unbegreiflich, — auch die Erlösungstat der Kaiserin wäre im Grunde überflüssig, denn der Kaiser hätte ja schon von Anfang an, was ihm in Wirklichkeit erst am Ende durch sie zuteil wird: das rechte Verhältnis zur Mitwelt, die achtungsvolle Liebe zu dem Menschlichen, d.h. die echte Existenz.

Die Gründe, die Çakmur zu dieser fragwürdigen Ehrenrettung des Kaisers vor seiner Erlösung veranlassen, liegen klar zutage: Sie will der Deutung des Werkes „in grob leiblichem und tatsächlichem Sinn" entgegentreten, die, wie sie glaubt, aus der

[32] Çakmur behauptet irrtümlich, daß er „den Dolch nach dem Kinde wirft" (S. 141), gibt aber dann später die richtige Darstellung (S. 192).

[33] Çakmurs Darstellung des Gastmahls als Symbols der „schenkenden Tugend", wie sie in Nietzsches *Zarathustra* beschworen werde, wird doch wohl dem echten Sinn dieser Szene nicht gerecht. Hofmannsthal preist nicht den Weg „von der Art hinüber zur Über-Art", wohl aber den Dienst als Weg zur Herrschaft und das Geheimnis der vollkommenen Ehrfurcht, das zwischen Eltern und Kindern besteht.

„unkritischen Gleichschaltung von Oper und Erzählung" durch „die bisherige Forschung" entstanden sei (S. 257). Sie kämpft gegen die moralische Interpretation, die sich auf die Oper stützen kann (Wächterlied), und für eine höhere, symbolische Interpretation, die nach ihrer Meinung der Erzählung gerecht wird. Ihr geht es um den Vorrang des hohen Geistes gegenüber der Sittlichkeit, des Kaisers gegenüber dem Färber. Bezeichnend dafür ist etwa der folgende Satz: „Nur der Kaiser und die Kaiserin haben ein Organ für das Überirdische, nicht der Färber Barak, der Freund der Ungeborenen, ... der bei einer moralischen Deutung immer den ersten Platz behaupten müßte" (S. 259). Diese Perspektive der Rivalität zwischen den Gestalten der oberen und unteren Welt widerspricht aber nun nicht nur der Haltung des Dichters, die gerade in der *Frau ohne Schatten* ganz auf die gegenseitige Durchdringung von Oben und Unten gerichtet ist, — sie diskreditiert auch die Auslegung der Verfasserin selbst. Denn ihre Formulierung, die Barak den Freund der Ungeborenen nennt und ihm zugleich die Beziehung zum Überirdischen abspricht, enthält einen schwerwiegenden inneren Widerspruch. Sie ignoriert die bedeutsame Tatsache, daß das Überirdische nicht nur als der magische Geist erscheint, sondern auch als die sittliche Lebensordnung, die sich in der Generationskette realisiert. An dieser Form des Über-ich aber nimmt Barak als „Verkörperung des unbedingten Willens zum Kind", wie ihn Çakmur an anderer Stelle nennt (S. 148), durchaus teil. Daß der Dichter Baraks Vision seiner ungeborenen Kinder nicht sichtbar werden läßt, ändert grundsätzlich nichts an diesem Tatbestand. Dem stärker entwickelten Sinn des Kaisers für mystische Präexistenz steht die sittliche Bereitschaft des Färbers zum Vatertum gegenüber. Es ist bezeichnend, daß Barak sich in seiner Vision als Wirt der Ungeborenen sieht, d.h. als der Schenkende, während der Kaiser in der entsprechenden Szene (bei dem Gastmahl im Berg) als der Gast auftritt, der die Tugend des selbstlosen Gebens nicht kennt und daher versagen muß. Die metaphysische Geringschätzung, mit der Çakmur die Gestalt des Färbers behandelt (vgl. S. 140f.), ist freilich nur ein Symptom dafür, daß sie in ihrer polemischen Absicht von einem Extrem zu dem anderen geht: sie stellt der grob leiblichen und platt moralischen Deutung der „bisherigen Forschung" ihre dichterisch-symbolische Deutung entgegen, die sich letzten Endes als eine ebenso einseitige Vergeistigung erweist[34].

Bei der Auslegung der *Frau ohne Schatten* kommt alles darauf an, daß die Mehrschichtigkeit der Symbole und Gestalten gewahrt bleibt, die das Leibliche, Sittliche und Geistige miteinander verbindet. Das zentrale Motiv des Schattens etwa umfaßt das natürliche Phänomen, das Zeichen leiblicher Mutterschaft, des sittlichen Selbst, des menschlichen Schicksals und schließlich des der menschlichen Gemeinschaft verbundenen und verpflichteten dichterischen Schöpfertums. Nach seiner Erlösung durch die Kaiserin repräsentiert der Kaiser Vaterschaft, Herrscheramt und Dichtertum. In den Ungeborenen erscheinen die künftigen Kinder, die zugleich die erhöhten Spiegelbilder der Eltern darstellen und, auf geistiger Ebene, die Werke und Taten, mit denen

[34] Es muß darauf hingewiesen werden, daß Çakmur mit dem Ausdruck „bisherige Forschung" sehr großzügig umgeht. Was sie der Forschung im allgemeinen zur Last legt, sind meist Fehlinterpretationen von Naef. Dagegen liegt in Schaeders Buch der volle Nachdruck auf der „zu reinstem Einklang gebrachten Beziehungsfülle" der *Frau ohne Schatten* (a.a.O., S. 132).

sie sich dem Leben verbinden[35]. Es ist bezeichnend, daß Çakmur diese Vieldeutigkeit im sachlichen Teil ihrer Arbeit durchaus anerkennt: „Im geistigen Sinne sind solche Ungeborene die Taten und Werke . . .; mit ihnen hinterläßt der Mensch ähnlich wie in den leiblichen Kindern seine Spur im Antlitz der Welt" (S. 245). Das Bewußtsein von der Bedeutungseinheit der Symbole geht jedoch in dem Maße verloren, in dem Çakmur in ihrer Polemik fortschreitet. Immer stärker setzt sich dabei das Bestreben durch, das Geistige aus der Verbindung mit dem Sittlichen zu lösen. Ein erstes Anzeichen dafür findet sich bereits in ihrer Charakterisierung der Geisterwelt: „Das Geisterreich ist ein Reich jenseits von Gut und Böse; es kennt . . . keine ethische Bewertung" (S. 182). Diese Feststellung trifft zwar für die niederen Verkörperungen der Geisterwelt zu, sie wird aber dem wahren Wesen des Geisterfürsten Keikobad in keiner Weise gerecht. Wenn Çakmur an anderer Stelle einräumt, Keikobad sei „gütig" (S. 127), so ist dies nur eine schwache Andeutung der engen Beziehung zwischen überirdischem Geist und irdischer Sittlichkeit. Das sittliche Grundmotiv der Prüfung und Läuterung findet seine Voraussetzung und Vollendung in einer gnadenvollen Vorsehung, aus deren (freilich nicht sogleich durchschaubarem) Willen die ganze Handlung entspringt[36]. Die nachdrückliche Bejahung des sittlichen Menschentums durch die höchste geistige Autorität setzt die *Frau ohne Schatten* in Kontrast zu dem *Bergwerk zu Falun*. Der jenseits von Gut und Böse stehende magische Geist, wie er in der Bergkönigin erscheint, wird abgelöst und überwunden durch die Konzeption des dem Sittlichen aufgeschlossenen Geistes, der sich in Keikobad und der Kaiserin verkörpert. Die Entwicklung von der Bergkönigin zur Kaiserin zeigt auch die Wandlung in Hofmannsthals Auffassung von dem Wesen des Dichterischen an. Gerade weil Çakmur die symbolische Bedeutung des Märchens so stark betont, hätte sie diese Wandlung scharf herausarbeiten müssen. Leider vollzieht sie aber die Überwindung des Mythos der 'Göttin Seele' nicht selber mit. Obwohl sie den Übergang vom ich-bezogenen Mythos zum Allomatischen, zur „Beziehung Ich—Du" (S. 245) in Hofmannsthals Werk ausführlich beschreibt, beharrt sie doch bis zuletzt auf der Deutung der Kaiserin als der 'Göttin Seele'. Selbst die Erlösung des Kaisers und seine Verknüpfung mit dem Leben versteht sie als „Frucht aus seiner Vereinigung mit der Göttin Seele" (S. 199). Nun ist es aber offenkundig, daß dieser Terminus nur auf der magischen Erlebnisebene gültig ist. Die Kaiserin jedoch ist durch ihre Opfertat darüber hinausgeschritten. Sie hat sich in ein schicksalsvolles Selbst, eine sittliche Person, ein echtes Du verwandelt und zieht den Kaiser mit zu dieser Ebene wahrer Existenz empor. In diesem Vorgang werden der magische Weltbesitz und die Zeitlosigkeit des magischen Augenblicks überwunden. Durch den Akt der sittlichen Entscheidung verbindet sich der hohe Geist mit der dauernden Lebensordnung, die das wahre Bleibende in der raum- und zeitgebundenen Wirklichkeit des Lebens darstellt.

Wenn Çakmur in dem Kapitel „Ergebnisse und Folgerungen" erklärt: „Im Verhältnis des Kaisers zur Kaiserin ist zugleich das Verhältnis des Dichters zu seiner 'Göttin Seele' dargestellt" (S. 260), so verfehlt diese Folgerung gerade das entscheidende

[35] Vgl. *Ad me ipsum*, Hochstift 1930, S. 327. Dazu auch S. 328, wo auf die Entsprechung von Vater und Autor in *Der Abenteurer und die Sängerin* hingewiesen wird.

[36] Grete Schaeder sagt mit Recht: „An die Stelle der Willkürlichkeit und ethischen Indifferenz der Geisterwelt in *1001 Nacht* tritt in Hofmannsthals Dichtung eine faustische Führung des Menschengeschlechts durch höhere Mächte . . ." (a.a.O., S. 125).

Ergebnis von Hofmannsthals Ringen um das Wesen des Dichterischen. Die Gestalt der Kaiserin symbolisiert keineswegs nur „die empfangende und gebärende Seite des dichterischen Schöpfertums" (S. 267), sondern die Bereitschaft zur Abkehr von der sittlich indifferenten, spielerisch-magischen Phantasie. Dies drückt sich darin aus, daß ihr nach dem Eintritt in die menschliche Sphäre die Gabe der magischen Verwandlung verlorengeht. Der Schatten, den sie durch ihr Selbstopfer gewinnt, ist ebenfalls mehr als ein Zeichen dichterischer Fruchtbarkeit schlechthin. Çakmur sieht darin „ein Symbol für die Erfüllung des Dichterloses, das Licht höherer Welten zu empfangen und, menschlich verwandelt, als ein neues Wesen in die irdische Welt hinein zu werfen" (S. 267). Diese Definition wäre nur dann richtig, wenn die Wendung „menschlich verwandelt" für Çakmur die Bereitschaft des Dichters zu geistig-sittlicher Verantwortung mit einschlösse. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Verfasserin hat zu Hofmannsthals Konzept des Dichters als des Sinngebers des menschlichen Daseins, das die Anerkennung einer verbindlichen Wertordnung in der christlich-antiken Tradition voraussetzt, kein inneres Verhältnis. Sie identifiziert vielmehr die Gestalt des Dichters mit der des Schauspielers, vor allem im Hinblick auf die *Verse zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz*, in denen der Tote als *Schweifender*, *Fremdling*, als Bote des *Schwebend-Unzerstörbaren*, d.h. des reinen bindungslosen Geistes gefeiert wird.

Nur so ist es begreiflich, daß sie in ihrer „symbolischen" Deutung der *Frau ohne Schatten* die Problematik des Sittlichen von der des Dichterischen zu trennen versucht, indem sie abschließend feststellt, „daß es sich in diesem Werk nicht um eine neue moralische Lebenslösung handelt, die der Dichter gefunden hätte, sondern um die ihn immer bewegende Frage des dichterischen Daseins, der dichterischen Aufgabe . . ." (S. 261). Demgegenüber ist noch einmal zu betonen, daß für den reifen Hofmannsthal die Frage der Lebenslösung aufs innigste mit der dichterischen Aufgabe verbunden ist. Daher schreibt er an Strauß, daß er in seinem Schaffen *das Menschliche, sittlich Starke, in der Form Stille und Einfache* suche, und bezeichnet die Oper als *so schön erfunden, sittlich zum Guten führend* (Briefwechsel 1952, S. 450). Diese Charakterisierung gilt in noch höherem Maße für die Erzählung, und zwar gerade weil hier die volle Harmonie zwischen dem Schönen und dem Guten, dem Geistigen und dem Lebendigen erreicht ist. Um dieser künstlerisch gestalteten Harmonie willen, ist es berechtigt, die Erzählung über das Libretto zu stellen. Es erscheint uns jedoch unmöglich, einen inneren Gegensatz zwischen den beiden Fassungen zu konstruieren und sie im Zeichen der Antithese dichterisch—sittlich gegeneinander auszuspielen. Wenn Çakmur die Erzählung als Schlüsselwerk für das Schaffen Hofmannsthals anerkennt, die Oper aber als ein „Volksstück" abtun möchte, dessen Handlung sich „auch ohne Eindringen in tiefere symbolische Zusammenhänge" verstehen lasse (S. 254ff.), so übersieht sie, daß Hofmannsthal die mythologische Oper als *die wahrste aller Formen* bezeichnet hat, weil sie die Atmosphäre der Gegenwart darstellen könne. Seine Kunst will also nicht wirken durch eine thematisch neutrale, formal-ästhetische „Vollendung in sich selbst" (S. 265), sondern durch die Verbindung des Mythischen mit dem Aktuellen in der künstlerischen Form.

Es steht zu befürchten, daß wir uns mit dieser Auffassung „einer im wesentlichen moralischen Deutung des Werkes und der Entwicklung des Dichters" (S. 254) schuldig gemacht haben, die Çakmur so leidenschaftlich bekämpft. Wir sehen jedoch nicht ein, warum es „bei dieser Konstruktion" notwendig sein sollte, einen „Bruch im Leben und

Werk Hofmannsthals anzunehmen" (S. 255), da doch die bisherige Forschung trotz aller ihrer Mängel immerhin die Sorge um die rechte Lebenshaltung als ein konstitutives Element auch des Jugendwerkes erwiesen hat. Von einer Selbstverleugnung Hofmannsthals oder gar einem „Rückfall bis zu Gottsched" kann also wohl kaum die Rede sein. Wenn Hofmannsthal eine geistig-sittliche Verantwortung des Dichters anerkennt, dann bedeutet dies ja noch lange nicht, daß er „einen moralischen Grundsatz genommen" und „dafür eine Geschichte erfunden" hätte, wie Çakmur in polemischer Übersteigerung formuliert (S. 255). Hofmannsthals Dichtertum scheint uns durch eine innere Vielfalt ausgezeichnet zu sein, die sich jeder radikalen Alternative entzieht. Es handelt sich dabei weder um eine sittlich indifferente Autonomie des Ästhetischen, noch um platte Moralpredigt. Wohl aber läßt sich sagen, daß in Werken der Reifezeit, wie der *Frau ohne Schatten*, die Elemente des Geistigen, Lebendigen und Ethischen zu einer zauberhaften Harmonie in der künstlerischen Form verschmolzen sind. Wir stimmen also, um mit einer versöhnlichen Note zu schließen, durchaus mit Belma Çakmur darin überein, daß Hofmannsthal als „der leidenschaftlichste und unbedingteste Vertreter einer dichterischen Auffassung von Leben und Kunst" anzusehen ist, vorausgesetzt, daß das Wort Dichterisch in seinem, des Dichters, Sinne aufgefaßt wird.

*

Die Schrift Rudolf Fahrners über „Dichterische Visionen menschlicher Urbilder in Hofmannsthals Werk" ist ebenfalls als Veröffentlichung des Instituts für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Ankara erschienen[37]. Sie ist jedoch der Arbeit Çakmurs nicht nur äußerlich verbunden. Beide Autoren gehen von einer Auffassung des Dichters aus, die dem französischen Symbolismus verpflichtet ist, infolgedessen in beschränktem Maße auf das Jugendwerk Hofmannsthals angewandt werden kann, aber nicht in der Lage ist, die charakteristischen Züge des Spätwerks zu erfassen. Unter diesen Umständen kommen sie zwar im einzelnen durch ein eindrucksvolles Maß an Energie und Einsicht zu fruchtbaren Ergebnissen, versperren sich aber selbst durch ihre vorgefaßte Meinung über das Wesen des Dichterischen den Zugang zu der widerspruchsvollen Mannigfaltigkeit des Gesamtwerks. Beide Arbeiten enthalten eine mit echter Leidenschaft geschriebene Polemik gegen die bisherige Forschung. Die Argumente verfehlen jedoch oft ihr Ziel, da sie aus einer zu engen Perspektive entwickelt werden. — In Fahrners Buch geht es darum, wesentliche Gestalten in Hofmannsthals Werk als menschliche Urbilder, d.h. als „geistige Bilder bestimmter menschlicher Daseinsweisen und Daseinsstufen" (Einleitung) zu sehen. Der überindividuelle, überzeitliche, mythische Aspekt der lebendigen Figuren soll hervortreten; Hofmannsthals Dichtertum soll von seiner Gestaltenschöpfung her erfaßt werden. Zu diesem Zweck gebraucht Fahrner eine deskriptive Methode, indem er zunächst die Zusammenhänge des betreffenden Werkes vergegenwärtigt, sodann die ausgewählten Gestalten ausführlich schildert und schließlich das menschliche Urbild nennt, das sie verkörpern. Ohne Zweifel ist Fahrners Anliegen sachlich berechtigt und die angewandte Methode im beschränkten Umkreis seines Interesses fruchtbar. Die Themastellung ist der bisherigen Forschung keineswegs fremd. Fahrner selbst gibt zu, daß vor allem Grete

[37] Rudolf Fahrner, Dichterische Visionen menschlicher Urbilder in Hofmannsthals Werk, Veröffentlichungen der Philosophischen Fakultät der Universität Ankara Nr. 100, Schriften des Instituts für Deutsche Sprache und Literatur Nr. 3, Ankara, 1956, 162 S.

Schaeder immer wieder den mythischen Aspekt der Hofmannsthalschen Gestalten betont, — ohne sich allerdings auf diese Perspektive zu beschränken (S. 124). Das aber macht er ihr gerade zum Vorwurf[38]. Aus dem polemischen Teil seiner Schrift, „Anmerkungen und Abhandlungen", geht hervor, daß er die Urbilddeutung für die Methode zur Erfassung dichterischer Gestalten und des Dichterischen überhaupt hält. Das oft zitierte Wort Hofmannsthals, *Die Gestalt erledigt das Problem*, wird von ihm als Aufforderung an den Interpreten gedeutet, sich der Beschreibung der Gestalten zu widmen und von „jenem Wiederauflösen der dichterischen Gebilde in die in ihrer Schöpfung aufgehobenen und erledigten Zustände und Probleme" (S. 12) abzusehen. Fahrner stellt also die deskriptive Methode in Gegensatz zu der analytischen Methode, die er verurteilt, weil die Probleme „mehr ein denkerisches und psychologisches Interesse beanspruchen können als ein dichterisches" (S. 124).

Dieser Versuch, die Problematik eines Dichtwerkes hinter seinen Figuren verschwinden zu lassen, muß jedoch bedenklich erscheinen. Zunächst einmal bezieht sich das Wort Hofmannsthals durchaus nicht nur auf Einzelfiguren. Er faßt den Begriff Gestalt vielmehr sehr *weitherzig* als Struktureinheit eines Wortkunstwerks, sei es nun eines Äschyleischen Trauerspiels oder eines Platonischen Dialogs (Prosa IV, S. 144). Bei Fahrners Urbilddeutung dagegen werden nicht nur wesentliche dichterische Elemente, wie Aufbau, Sprache, Konflikt und Lösung, vernachlässigt, — mit dem Verzicht auf das analytische, d.h. kritische, Prinzip nähert er sich auch der zweifelhaften Auffassung des Interpreten als eines Dichters, „der die Dichter wiederum dichtet"[39]. Ausschlaggebend ist aber, daß die Urbilddeutung weder die inneren Spannungen der einzelnen Figur, noch den Beziehungsreichtum der Konfiguration sichtbar machen kann. *Was das Beste ist, liegt zwischen ihnen*, sagt Hofmannsthal über die Gestalten des *Rosenkavaliers* (Prosa III, S. 44), aber dieses Beste läßt sich eben durch eine Aneinanderreihung von Einzelbeschreibungen nicht erfassen. Auch die mehrschichtige Struktur der Gestalten im Spätwerk, die Verschmelzung des Individuellen, Historischen und Mythischen, kommt nicht zur Geltung in einer Sicht, die allein auf das Überzeitliche, Allgemeingültige ausgerichtet ist. Die Einsicht in die beschränkte Leistungsfähigkeit seiner Methode fehlt Fahrner jedoch völlig. Zwar stellt er fest, daß es viele „Wege der Erforschung" gebe und daß es gelte, „diejenigen zu finden, die für die betrachteten Werke die gemäßesten sind" (S. 17). Aber dieser beherzigenswerte Grundsatz bleibt Theorie und wird in seiner Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung vergessen. Wenn er bei der sachlichen Erörterung des Themas „Wege zum Dichtwerk" einräumt, das Wesentliche eines Werkes könne „in tieferer Beziehung zum ganzen Wesen eines Dichters, zu seiner Anlage und zu seinen geistigen Schicksalen" stehen (S. 19), so spricht er im polemischen Teil seiner Arbeit über das biographische, psychologische und historische Interesse der bisherigen Forschung sein Verdammungsurteil. Zugleich werden auch die Versuche, einzelne Dichtwerke (wie

[38] So wendet er etwa gegen Schaeders Deutung des *Kleinen Welttheaters* ein: „Es liegt der Forscherin ferne, die ganze Betrachtung des Werkes nach diesen Erkenntnissen auszurichten" (S. 127).

[39] Es ist daher kein Zufall, daß Fahrner die Gedankengänge Ewald Grethers, denen diese Formulierung entnommen ist, als „tiefsinnige Ausführungen" bezeichnet (S. 118). Grethers Aufsatz, Die Abenteurergestalt bei Hugo von Hofmannsthal, erschien in Euphorion 48, S. 171ff. Vgl. dazu die kritische Stellungnahme des Rezensenten, Dichter und Abenteurer bei Hugo von Hofmannsthal, Euphorion 49, S. 56ff.

etwa den *Turm*) „von den darin behandelten Problemen, den darin durchgeführten inneren und äußeren Abwicklungen her zu verstehen", abgelehnt, weil sie „vom eigentlich Dichterischen abführen auf das Erlebnismäßige und Gedankliche" (S. 136). Diese wertende Kontrastierung eines primär Dichterischen mit dem sekundär Gedanklichen kehrt immer wieder und wird sogar kritisch auf die Selbstdarstellung des Dichters angewandt. Hofmannsthals „eigene spätere Einordnung des Werkes in gedankliche Zusammenhänge im Ad me ipsum" (S. 125) habe, so deutet Fahrner an, Schaeders Art der gedanklichen Darstellung beeinflußt und sie von einer wirklichen Erfassung des Dichterischen abgehalten. Es zeigt sich also, daß Fahrner den Anspruch der ästhetischen Interpretation noch übersteigert: er will nicht einfach Dichtung auslegen, sondern den eigentlichen dichterischen Kern aus einer uneigentlichen Schale herauslösen. Damit zerreißt er jedoch die ursprüngliche künstlerische Einheit von Bild und Sinn, Gestalt und Gedanke und spaltet zugleich die Literaturwissenschaft in eine „eigentliche" und viele „uneigentliche" Methoden auf.

Der Rezensent, der ebenfalls zu den von Fahrner angegriffenen Autoren gehört, fühlt sich in diesem Rahmen nicht zu einer persönlichen Entgegnung befugt. Er hält jedoch die Feststellung für angebracht, daß ihm jeder Methodendünkel überholt scheint. Das Naserümpfen des Geistesgeschichtlers über den Positivisten, des Werkinterpreten über den Biographen gehört, so ist zu hoffen, der Vergangenheit an. Aus dem Stimmengewirr der Methodologen läßt sich kaum eine andere Schlußfolgerung ziehen, als daß es eine alleinseligmachende Methode für die Literaturwissenschaft nicht gibt und angesichts der Vielfalt der gestellten Aufgaben auch nicht geben kann. Theoretisch scheint auch Fahrner zu der Einsicht gekommen zu sein, daß das Heil in einer fruchtbaren Verbindung von ästhetischer und historischer Deutung zu finden ist. Aber in seiner Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung ist nichts davon zu spüren. Angesichts seiner methodologischen Selbstbefangenheit muß daher mit allem Nachdruck auf die Freiheit des interpretatorischen Interesses und der individuellen Problemstellung hingewiesen werden. Sie allein entscheidet im Hinblick auf die Eigenart des zu behandelnden Gegenstandes über die geeignete Methode. Als ein Beispiel sei das Interesse an dem Verhältnis von Werk und Leben, Kunst und Existenz angeführt, das für Fahrner die Erbsünde der bisherigen Hofmannsthal-Forschung darstellt. Dieses Thema läßt sich jedoch überhaupt nicht umgehen angesichts der Tatsache, daß Hofmannsthal selbst in seinen Aufzeichnungen *das Biographische des œuvre* betont, *Autobiographisches überall* sieht und darüber erstaunt ist, *wie man es* [das Jugendwerk] *hat ein Zeugnis des l'art pour l'art nennen können — wie man hat den Bekenntnischarakter, das furchtbar Autobiographische daran übersehen können*[40]. In diesem Fall ruft also der Dichter selber zu einer Fragestellung auf, die über die ästhetische Betrachtung hinausführt und nicht auf Grund der dabei benutzten Methoden, sondern nur auf Grund der erzielten Ergebnisse beurteilt werden kann.

Fahrners Untersuchungen führen zu Ergebnissen von verschiedenem Wert, je nach der Eigenart der behandelten Werke und Gestalten. Er hat zwei Dichtungen der Jugendperiode (*Der Tod des Tizian*, *Das Kleine Welttheater*) und zwei der Spätzeit (*Das Salzburger Große Welttheater*, *Der Turm*) ausgewählt, um die Kontinuität von Hofmannsthals Bildschöpfung darzustellen. Es ist kein Zufall, daß ihm die über-

[40] Hugo von Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, Neue Rundschau 65, S. 358ff.

zeugendste Leistung mit der Deutung des *Kleinen Welttheaters* gelingt. Hier entspricht die angewandte Methode der Anlage des Stückes, und das Interesse des Interpreten kommt den Intentionen des Dichters entgegen. In sich geschlossen, unberührt von der Dynamik der Geschichte, voll des eigensten Lebens, weisen die Gestalten, die hier auftreten, zugleich über sich hinaus und bieten sich als „Erscheinungen menschlicher Urbilder" dar (S. 57). Ihre eingehende Beschreibung, die auch die verschiedenen Sprachformen mit einschließt, bildet das Kernstück des Fahrnerschen Buches. Hofmannsthals „reinste, unbeschwerteste Schau der Lebensbilder" (S. 59) findet in ihm einen berufenen Interpreten. — Dagegen erwecken seine Ausführungen zu dem *Tod des Tizian* nicht den Eindruck eines reinen Einklangs von Dichtung und Deutung. Er konzentriert seine Aufmerksamkeit auf die Gestalten des Tizian und des Gianino und sieht in ihnen die Urbilder des „meisterlichen Menschen" und des „erwachenden-erweckten Menschen". Die „Schönheit und Unschuld von Gianinos Jugend" und „der umgrenzte, aber tiefe und reiche Raum, in dem ihn sein Meister aufwachsen ließ" (S. 31), bilden nach Fahrners Auffassung eine tiefe Harmonie. Schon hier zeigt sich aber, daß eine Sicht, welche die Problematik des Werkes ignoriert, auch die in den Gestalten verkörperten Spannungen nicht erfassen kann. Fahrner hat kein Gefühl dafür, daß gerade „die vom Meister geschaffene Welt" (S. 30) dem Gianino im Augenblick seines Erwachens problematisch wird. In seiner Vision der Stadt spricht sich die Sehnsucht nach den elementaren Gewalten des Lebens aus, die aus dem umzirkten Kreis des von des Meisters Kunst gebändigten Daseins ausgeschlossen sind. Schon die leidenschaftliche Sprache, in der diese Vision geschildert wird, deutet an, daß Gianino über die Gitter des meisterlichen Gartens hinausdrängt, um *das Leben, das lebendige, allmächtge* zu erfahren. Daß die Erwiderung Desiderios, aus dem nach Fahrner die Stimme Tizians spricht, diesen Lebensdrang nicht unterdrücken kann, geht aus Hofmannsthals Angaben über die geplante Weiterführung des Fragments hervor, die Fahrner selber zitiert (S. 11). Der symbolische Weg der Tizianjünger aus dem Garten in die Stadt (*den Meister zurücklassend*), ihre Begegnung mit dem vom Tod bedrohten Leben in seiner *höchsten Zusammendrängung*, — all dies ist schon in Gianinos Vision vorweggenommen. Die Spannung zwischen Schönheit und Leben, Kunst und Wirklichkeit, die er in sich erfährt, hebt ihn aus der in sich versöhnten Welt des Meisters heraus. Eben darum deckt sich seine Gestalt nicht mit dem Idealbild des in der Nachfolge des Meisters stehenden Jünglings.

Die Spannung zwischen der vieldeutigen dichterischen Gestalt und dem eindeutigen menschlichen Urbild ist noch stärker im Falle des Bettlers aus dem *Salzburger Großen Welttheater*. Fahrner räumt ein, daß die „Urbilddarstellung" hier „nicht auf der gleichen Stufe wie bei den Menschenbildern des Kleinen Welttheaters" stehe, weil die Figur „zugleich im zeitbedingten allegorischen Sinn- und Deutungsspiel verwendet" werde (S. 61). Er muß naturgemäß darauf verzichten, die Aktualität der Bettlergestalt in seine Deutung einzubeziehen, und versucht, lediglich ihren überzeitlichen Aspekt als „immer vorhandenes, immer wirkendes Lebensbild" (S. 70) darzustellen. Durch diese Trennung der Aspekte wird jedoch seine Beschreibung der ursprünglichen dichterischen Konzeption des Bettlers nicht mehr gerecht. Zugleich fehlt in seinen abschließenden Formulierungen ein Zug, der unbedingt in das Wesensbild dieser Gestalt gehört. Denn wenn Fahrner, eine innere Unsicherheit verratend, immer wieder zu einer gültigen Umschreibung ansetzt, wenn ihm der Bettler schließlich erscheint als

„der eigentlich menschliche Mensch, der sich über sein Geschick erheben kann, der im Wesen Unbefangene" (S. 71), dann vermissen wir jenen „Strahl von oben", den Fahrner in seinem Handlungsabriß wohl erwähnt, aber dann stillschweigend verschwinden läßt. Der Grund ist offensichtlich. Dieser Strahl schlägt die Verbindung zwischen dem von Calderon übermittelten christlich-mittelalterlichen Weltbild des Lebens als eines Spieles vor Gott, das Hofmannsthal im Vorwort *die das Ganze tragende Metapher* nennt, und dem Wesensbild der Hauptfigur. In dem Augenblick der Wandlung des Bettlers bricht aus dem unverbindlich-metaphorischen Hintergrund eine verbindliche religiöse Erfahrung hervor, und zwar die der göttlichen Gnade. Die Welt- und Ichfreiheit des Bettlers ist also nicht autonom; er ist nicht einfach der Unbefangene, sondern der begnadete Selbstüberwinder.

Auch das überzeitliche Wesensbild des Bettlers enthält also ein christliches Element, die Erfahrung der *Liebe von oben.* Wenn wir diese Wendung benutzen, so geschieht es, weil Hofmannsthal selbst in dem oben angeführten Brief an Strauß auf den *Faust* hinweist. Damit ist das Mißverständnis wohl vermieden, es lasse sich von hier auf eine konfessionelle oder dogmatische Bindung des Dichters schließen. Dies war schon gegen Fiechtners Auffassung Hofmannsthals als eines katholischen Dichters zu betonen (siehe oben). Auf der anderen Seite aber ist Fahrner keineswegs dazu berechtigt, die Erfahrung einer sinnerfüllten Weltordnung, der göttlichen Gnade und der sittlichen Selbstüberwindung, die zum Wesen eines christlich-platonischen Humanismus gehört, in dem Werk Hofmannsthals zu ignorieren. In dem bereits erwähnten Brief an Strauß, den auch Fahrner anführt, um die „vom Gedanklichen herkommenden Behauptungen" Schaeders und Curtius' zu widerlegen (S. 133), wird Hofmannsthals eigene Auffassung von dem *Salzburger Großen Welttheater* klar dargelegt. Er weist den Vorwurf einer katholisch-dogmatischen Gebundenheit ab, bestätigt aber die Tatsache, daß das Spiel ein religiöses, christliches Element enthält und fährt fort: *denn das Christentum zusammen mit der Antike ist's, worauf wir alle ruhen.* Mit dieser Formulierung weist Hofmannsthal auf die Verbundenheit seiner eigenen menschlichen und dichterischen Existenz mit der christlich-antiken Tradition des Abendlandes hin und erkennt eine geistig-sittliche Verpflichtung gegenüber dieser Existenzgrundlage an. Der Gedanke einer Verantwortung des Dichters gegenüber einer vorgegebenen Wertordnung läßt sich aber mit Fahrners Konzept eines magischen Dichtertums nicht vereinbaren. Dies ist der eigentliche Grund, warum er so leidenschaftlich gegen eine Einordnung Hofmannsthals „in christliche Zusammenhänge" (S. 132) durch Schaeder und andere Stellung nimmt.

Wenn Fahrner die Gestalten des Bettlers aus dem *Großen Welttheater* und des Gärtners aus dem *Kleinen Welttheater* auf den gleichen Nenner bringen will, so beweist dies, daß für ihn die 25 Jahre, die zwischen ihrer Konzeption liegen, kein Problem sind. Er verschmäht es, eine Entwicklung des Dichters in Erwägung zu ziehen, weil das ja eine „Ablenkung" ins Biographische und Psychologische wäre. Das Werk Hofmannsthals stellt sich ihm infolgedessen als Bilderreihe dar, und sein Dichtertum wird statisch gesehen. Nur auf Grund dieser Vernachlässigung der historischen Perspektive ist es möglich, daß Fahrner allen Ernstes Hofmannsthals Auffassung von dem Wesen und der Wirkung der Dichtung dem Vortrag *Poesie und Leben* aus dem Jahre 1896 entnehmen will. (Vgl. Prosa I, S. 303ff.) Auch sein eigenes „sich dem Dichtwerk als Gebilde widmendes Bestreben" (S. 12) wird mit Erklärungen des jungen Hofmannsthal

begründet, die im Geiste des frühen Georgekreises gehalten und gegen die naturalistische Kunstauffassung gerichtet sind. Aus diesem Grunde liegt der Nachdruck hier auf dem formal-ästhetischen Aspekt der Kunst. Hofmannsthal definiert das Gedicht als *ein gewichtloses Gewebe aus Worten* und sieht das Ganze der Poesie in *Wortfolgen und Maaßen*. Er proklamiert den Primat der Form über den Sinn und verbannt *alles Hadern mit dem Leben* aus der Kunst, deren Wirkung nur darin bestehe, einen *traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand* hervorzurufen, *den wir Stimmung nennen*. Fahrner zitiert in seinem Kapitel „Besinnung" lange Passagen aus diesem Vortrag, aber er bemerkt nicht, daß sie in hohem Maße zeitbedingt sind und daher keine allgemeine Gültigkeit für Hofmannsthal haben. Er fügt in dem Kapitel „Geistige Kunst" Auszüge aus Hofmannsthals Rede *Der Dichter und diese Zeit* (1907) hinzu (Prosa II, S. 264ff.), ohne Einsicht in die Wandlung, die Hofmannsthals Kunstauffassung in dem dazwischenliegenden Jahrzehnt durchgemacht hat. Aber es ist ja nur zu offenkundig, daß Hofmannsthal hier Wesen und Wirkung der Dichtung nicht mehr unter formal-ästhetischen Aspekten sieht. Wenn er *die Synthese des Inhalts der Zeit* als *die höchste, die einzig unerläßliche dichterische Leistung* bezeichnet, wenn ihm die Leser *die Fragenden* sind, und die Dichter *ewige Antwortende*, wenn er die Begegnung mit Dichtung als ein Erlebnis beschreibt, das die Bereitschaft zum Glauben *in seiner vollen religiösen Bedeutung* voraussetzt, dann zeigen diese Formulierungen, wie weit er über die Auffassung in *Poesie und Leben* hinausgeschritten ist, die das Ganze der Poesie in Wortfolgen und Maßen erkennen wollte. Schon hier zeichnet sich der Umriß einer Kunst ab, die sich im Dienste der Gemeinschaft weiß und zur Lebensdeutung in künstlerischer Form berufen fühlt, indem sie die Frage stellt *nach dem Letzten, das bleibt, nach dem Blutig-Ernsten, nach dem sittlichen Fundament der Wirklichkeit* (Prosa III, S. 356).

Die hier angeführte Wendung Hofmannsthals bezieht sich auf den *Jedermann*, auf jene morality also, die von dem Ansager mit den Worten eingeführt wird: *Das müßt ihr zu Gemüt führen / Und aus dem Inhalt die Lehr ausspüren*. Es wäre absurd, aus diesem Zitat zu folgern, daß Hofmannsthal die Kunst den Gesetzen der Moral unterwerfen wollte. Wohl aber geht daraus hervor, daß die Wirkung der Dichtung für den reifen Dichter nicht mehr allein auf der magischen, sondern auch auf der sittlichen Kraft der Bildersprache beruhte. In diesem Zusammenhang verdient eine Aufzeichnung Burckhardts besondere Beachtung, weil sie ein oft zitiertes Wort Hofmannsthals in bezeichnender Weise variiert: *Der Dichter sollte auch das Furchtbarste in die Gestalt zu bannen vermögen, denn nur die Gestalt kann sittlich überwunden werden* . . . (Neue Rundschau 65, S. 356). Mit dieser Auffassung hat Hofmannsthal die Anfänge jener geistigen Kunst, wie sie unter dem Eindruck des französischen Symbolismus zu Beginn der 90er Jahre im Georgekreis proklamiert wurde, einer Kunst *frei von jedem dienst*, hinter sich gelassen. (Wie man weiß, führt auch die Entwicklung Georges darüber hinaus.) Es ist nicht ohne Ironie, daß Fahrner in dem Augenblick, in dem er schließlich doch den Schritt aus der ästhetischen in die historische Betrachtungsweise vollzieht, einer historischen Fehlperspektive zum Opfer fällt. Er glaubt nämlich, die Darstellung menschlicher Urbilder im Gesamtwerk des Dichters lasse sich in jene Bewegung „einer Kunst für die Kunst" einordnen, die von Baudelaire, Mallarmé, Verlaine ausgehend, den jungen George und den jungen Hofmannsthal in ihre Kreise zog. Er behauptet sogar mit einer erstaunlichen methodologischen Naivität, das seien Zusammenhänge, in denen diese Urbilder „selbst stehen, nicht in die erst wir sie durch Herstellung von

Beziehungen stellen könnten" (S. 98). Es ist jedoch kein Zweifel, daß hier ein Akt historischer Einordnung vorliegt, und noch dazu einer, der zu falschen Schlußfolgerungen führt. Damit versperrt sich Fahrner das Verständnis für die künstlerischen Probleme in Hofmannsthals Spätzeit. Aus dem Kapitel „Bedeutung und Bewährung der erschauten Urbilder" geht hervor, daß er diesen in den lebendigen Gestalten des Dichters beschworenen Urbildern eine magische Kraft zuschreibt. Der Dichter wirkt danach durch die Magie des Bildes und erweist sich so als Nachfolger des Zauberers. Noch die Gestalten der Machtverfallenen im *Turm* sind für Fahrner „bannende, das Weltböse entmächtigende Bilder" (S. 86). Durch die Verherrlichung des Hohen im dichterischen Bild wird dementsprechend „der neugearteten Wiederkehr ein Weg bereitet, wird die Neuerscheinung hervorgelockt" (S. 87). Der Glaube an eine magische Bändigung des Lebens und der Geschichte durch den dichterischen Geist, den Fahrner hier ganz unbefangen vorträgt, ist aber für Hofmannsthal mindestens seit dem Chandosbrief zweifelhaft geworden. Wie vor allem Grete Schaeder gezeigt hat[41], ist die Entwicklung des Dichters seit dieser Zeit bestimmt durch die Abkehr von der Magie, — eine Wendung, die sich in dramatischer Form wiederholt mit dem Schritt von der ersten zu der zweiten *Turm*-Fassung. Dies erklärt, warum Fahrner kein Verhältnis zu der zweiten Fassung hat und eine leidenschaftliche Polemik gegen alle Interpreten entwickelt, die in ihr mehr als eine Bühnenbearbeitung sehen. Da der Rezensent an dieser Kontroverse beteiligt ist, muß er sich Zurückhaltung auferlegen. Es sei nur ein Wort zu Fahrners Auswertung der vorliegenden Zeugnisse gesagt. Offensichtlich kommt es ihm darauf an, den Wert der Aufzeichnungen Burckhardts herabzusetzen, der „die Bühnenfassung als aus dem innersten Anliegen des Dichters hervorgegangen und als die eigentlich Gültige des Stücks" deute (S. 138). Er spielt daher die Auffassung Erika Brechts gegen ihn aus, die die zweite Fassung eine „von Reinhardt bei Hofmannsthal durchgesetzte" nennt (siehe oben). Um dieser Aussage die größte Bedeutung zu geben, betont Fahrner wiederholt, daß E. Brecht „durch persönliche Mitteilungen Hofmannsthals an sie selbst und Walther Brecht über den Sinn und Werdegang des Stückes gut unterrichtet" gewesen sei (S. 142). Demgegenüber muß festgestellt werden, daß Hofmannsthals Ringen um den *Turm* ein zentrales Thema in Burckhardts Aufzeichnungen und in Hofmannsthals Briefen an ihn darstellt, während es in Brechts Erinnerungen als eine Episode unter anderen behandelt wird. Außerdem enthalten diese Erinnerungen kein Dokument, das sich an Bedeutung für dieses Thema mit den Briefen Hofmannsthals an Burckhardt vergleichen ließe, — ja, sie bieten überhaupt keinen dokumentarischen Beleg für die These, daß Hofmannsthal die zweite Fassung als Bühnenbearbeitung betrachtet und lediglich um Reinhardts willen geschrieben habe. Burckhardt muß daher als der Vertraute des Dichters in dieser Frage gelten, und seine Aufzeichnungen sind die beste Quelle, die uns bis jetzt zur Verfügung steht.

Auch der Versuch Fahrners, Burckhardt gegen sich selbst auszubeuten und in seinen Aufzeichnungen „die stärksten Gegenzeugnisse für seine Deutung" zu finden (S. 138), kann nicht überzeugen[42]. Erst recht fragwürdig aber ist es, wenn er sich dazu

[41] Grete Schaeder, Hugo von Hofmannsthals Weg zur Tragödie, Deutsche Vierteljahrsschrift 23, S. 306ff.

[42] Fahrner zeigt überhaupt eine bedenkliche Neigung, einen Gegensatz zwischen der wahren Meinung seiner Opponenten und ihrer vorgetragenen Meinung zu konstruieren. So kommt nach seiner Darstellung Heuscheles Interpretation von *Turm II* „gleichsam wider besseres

verleiten läßt, den Dichter selbst aufzuspalten, um mit seinen „ursprünglichen Äußerungen" die bloß „gedachten" zu widerlegen (S. 138f.). Diese verkrampften Anstrengungen beweisen nur, daß Fahrner für Hofmannsthals Probleme und Anliegen nach der Vollendung von *Turm I* kein Verständnis hat. Befangen in seinem Glauben an die magische Kraft der in die Dichtung eingegangenen Urbilder, muß ihm die Tragik des späten Hofmannsthal als eine „Konstruktion" erscheinen. Denn für ihn steht es fest, daß „die Visionen eines Dichters nicht nur die Probe sind für seine eigene Kraft . . ., sondern auch für das, was möglich ist in der Welt" (S. 88). Er sieht die Gestalten von *Turm I*, vor allem den Kinderkönig, den er als „das Urkind mit dem Löwenauge" umschreibt (S. 83), als „der eigentlichen dichterischen Eingebung und dem dichterischen Trieb entsprungen" (S. 138) und somit als eine Vision, die das Weltböse entmächtigt und die Neuerscheinung des Hohen hervorlockt. Die Frage, ob diese Vision „nur ein Traumbild im Sinne eines Wunschbildes" oder „die wirkliche Vorgeburt eines Künftigen" sei, wehrt er ab, denn „darüber entscheidet in den Wirklichkeiten das Schicksal" (S. 91). Aber genau an diesem Punkt, an dem Fahrner die Diskussion abbricht, erhebt sich für Hofmannsthal das eigentliche Problem. Für ihn löst sich die Spannung zwischen der poetischen Vision und dem Schicksal gerade nicht durch den Hinweis auf die Stärke und Ursprünglichkeit der dichterischen Eingebung. Er hat die Übermacht der Geschichte über die Magie des Dichterwortes erfahren: *Es ist nicht das Wollen, nicht das Können, nicht die Berufung, die über das Werk entscheiden. Man kann in ein Klima, in eine Zeit geraten, die kein Gedeihen mehr zulassen . . . Das Wort, das gestern noch Zauberkraft hatte, fällt heute sinnlos zu Boden* (Burckhardt, S. 46). Damit ist ein historisches Kriterium für die Wirkung von Dichtung genannt, das Fahrners ästhetischer Betrachtungsweise fremd ist, denn für ihn vollzieht sich die Begegnung des Aufnehmenden mit den dichterischen Gestalten in einem geschichtslosen Raum. Hofmannsthal dagegen weiß, daß die Kraft eines Werkes von der Art des *Turms* nicht nur abhängt von dem Zauber der Sprache, von der verheißungsvollen Erhabenheit der Vision, sondern vor allem von dem Maße, in dem die schreckenerregende Wirklichkeit der eigenen Epoche darin erfaßt und gebändigt ist. Diese entscheidende Beziehung seiner Kunst zu den Problemen der Gegenwart hatte er bereits in jenem Vortrag des Jahres 1907 ausgesprochen, der den Dichter mitten in diese Zeit hineinstellt. Der Schritt von *Turm I* zu *Turm II* ist nur ein Beleg für die Kontinuität dieser Kunstauffassung. Die eigentliche Aufgabe, die sich Hofmannsthal mit der zweiten Fassung gestellt hatte, formuliert er in der folgenden Aufzeichnung: *Darzustellen das eigentlich Erbarmungslose unserer Wirklichkeit . . .* (Neue Rundschau 65, S. 379). Wie schon angedeutet, sind wir der Meinung, daß diese Aufgabe in *Turm II* gelöst wird, und zwar mit den adäquaten stilistischen Mitteln.

Auch im Hinblick auf das in polaren Spannungen gehaltene Gesamtwerk erscheint es nicht gerechtfertigt, *Turm II* zur Bühnenversion zu degradieren. Denn in der zweiten Fassung tritt die Vision des weltlosen Geistes der Vision des die Welt erneuernden und durchdringenden Geistes gegenüber, die in *Turm I* gestaltet ist. Das gleiche Grundproblem, nämlich das Verhältnis von Ich und Leben, Geist und Macht, erscheint unter kontrastierenden Aspekten, dem harmonischen und dem tragischen. Dem Mythos des

Wissen" zustande (S. 139), und in einer Formulierung des Rezensenten verrät sich „unwillkürlich" etwas von seinen „wirklichen Eindrücken", „die er dann zugunsten seiner Theorie wegzuarbeiten [!] sucht" (S. 142).

Goldenen Zeitalters tritt der Mythos der hereinbrechenden Weltnacht entgegen. Es ist ganz überflüssig, die Idee der Trennung von Geist und Welt etwa Max Reinhardt zuzuschreiben. Die Möglichkeit des Mystikers, über die an Raum und Zeit verfallene Realität hinauszuschreiten und in das wahre, bleibende Sein der Transzendenz einzugehen, ist eine Grunderfahrung Hofmannsthals und wird z. B. im *Bergwerk zu Falun* gestaltet. Allerdings erscheint die Rückkehr zur Mystik in *Turm II* viel tragischer, weil sie den Verzicht auf den *Weg ins Leben* in sich schließt. Daß es ihm nicht vergönnt war, diesen Weg in seinem dramatischen Schaffen zu vollenden, daß sein Werk mit der ersten und zweiten Fassung des *Turms* in eine offene Antinomie zwischen der Weltverbundenheit und Weltentfremdung des Geistes mündet, — darin zeigt sich ein Verhängnis, das nicht nur Hofmannsthal, sondern die Dichtung unserer Zeit überschattet[43].

[43] Es war leider nicht möglich, auf dem zur Verfügung stehenden Raume alle Beiträge zur Hofmannsthal-Forschung zu besprechen, die in den letzten Jahren erschienen sind. Es sei jedoch wenigstens auf so bedeutsame Veröffentlichungen verwiesen wie etwa: Walter Jens, Hofmannsthal und die Griechen, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1955, 157 S. und Hugo Wyss, Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals, Max Niehans Verlag, Zürich, 1954, 190 S. Während die älteren der oben besprochenen Bücher durch die Bemühung um die Gestalt Hofmannsthals bestimmt waren, scheint sich mit den jüngsten Veröffentlichungen eine Wendung zur Bearbeitung von Sonderproblemen anzudeuten. Diese Verlagerung des Interesses ist durchaus zu begrüßen, denn nur auf Grund solcher Einzelforschungen wird sich in Zukunft ein treffendes Gesamtbild des Werkes gewinnen lassen.

Besprechungen.

Sol Liptzin, The English Legend of Heinrich Heine. New York 1954, Bloch Publishing Co. IX, 191 S.

Der Verfasser, Professor der vergleichenden Literaturwissenschaft am New Yorker City College gibt hier — als Vorbereitung auf das kommende hundertste Todesjahr des Dichters — eine zusammenfassende Darstellung der Aufnahme Heines in England. Nach Goethe ist ja wohl Heine der in den westlichen Ländern populärste deutsche Autor, was sich aus einer gewissen Kongenialität mit der französischen und doch auch englischen literarischen und geistigen Art erklären mag. Um so interessanter, einmal den Wandlungen des Heinebildes in England im einzelnen nachzugehen. Die englische Kritik wurde auf den Dichter bald aufmerksam und erkannte sofort mit gewohnter Treffsicherheit seine Vorzüge und Schwächen. Aus anfänglicher Sympathie mit dem Liberalen wird bald eine wohl politisch bedingte Abwehrhaltung, begründet durch seine Übersiedelung nach Paris und seine Feindseligkeit gegen England. Nach 1848 vergißt man Heines politische Rolle, es beginnt das Zeitalter der bis heute klassischen Wertungen des Dichters durch die führenden Größen der viktorianischen Literatur, George Eliot und Matthew Arnold. Für Matthew Arnold war Heine der Bundesgenosse in zweien seiner Hauptanliegen, dem Kampf gegen das pseudoliberale Philistertum und dem Wunsch nach einer Synthese des deutschen und französischen Geistes, die er in Heine vorgebildet fand. Zahlreiche Übersetzungen, die der Verfasser verdienstvollerweise in seine Darstellung einbezieht, und eine Menge von Zeitschriftenartikeln bestätigen die Popularität Heines gerade in dieser heute als engherzig verrufenen Epoche und sind ein weiterer Beweis für das hohe Bildungsniveau dieser Jahrzehnte. Die Ästheten des ausgehenden 19. Jahrhunderts sahen demgegenüber in Heine vor allem den Hellenisten, begeisterten sich also gerade an seiner fragwürdigsten Seite, und bewiesen dabei ausgiebig, wie sehr des Dichters Mißverständnis des Hellenentums im Sinne der Emanzipation des Fleiches ihrer eigenen großbürgerlichen Mentalität entgegenkam. Nicht weniger als drei Lyriker besingen den kranken Dichter, der vor der Venus von Milo zusammenbricht. Freilich hat es auch damals nie an klugen Leuten gefehlt, die erkannten, daß Heine mehr auf den Berg Sinai als auf den Olymp gehört. In diesem Zusammenhang ist es besonders verdienstlich, daß der Verfasser, der als bewußter Jude für einen jüdischen Verlag schreibt, auch die Reaktion des englischsprechenden Judentums auf Heine in einem eigenen Kapitel behandelt. Zangwills Essai hat hier den Ton angegeben. Den Anglisten wird es interessieren, daß von den Lyrikern der Jahrhundertwende sowohl Housman wie Bridges Heine verehrt und nachgeahmt haben. Die literarkritischen Urteile des 20. Jahrhunderts fallen gegenüber den Meistern vor 1870 entschieden ab, es fehlt nicht an groben Fehlgriffen in der Art der Behauptung, daß Heine nichts der orientalischen lyrischen Tradition verdankt. Die Darstellung wird bis in die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg fortgeführt.

Die Studie behandelt ein etwas delikates Thema mit vorbildlicher Sachlichkeit. An der reichlich blumigen Diktion wird man sich hoffentlich nicht stören. Zu begrüßen ist die Auswertung der reichen Zeitschriftenliteratur des 19. Jahrhunderts, in der vieles vom Besten des englischen Geistes noch der literarhistorischen Untersuchung harrt. Obwohl für ein breiteres Publikum geschrieben, ist das Buch doch auch ein Ergebnis solider Einzelforschung. Ein paar Kleinigkeiten seien hier noch verbessert: Der Verfasser spricht gelegentlich einer geplanten Inszenierung von Heines Faustballett in „Her Majesty's Theatre" von einem Hoftheater. So etwas hat es in England nie gegeben, es handelt sich hier um den Namen eines Privattheaters, der weiter nichts bedeutet. — George Eliot hat die Juden nicht „angebetet", wie der Verfasser S. 122 schreibt. Diese Meinung hat sich von Autor zu Autor vererbt. Wer *Daniel Deronda* gelesen hat, wird sich hier viel vorsichtiger ausdrücken.

Hamburg — Ludwig Borinski

Hanns Arens, Stefan Zweig. Sein Leben — Sein Werk. Eßlingen 1949, Bechtle. 239 S., 9 Bilder, 14 Faks.

Das Buch, dessen Aufgabe es „sein soll, den Verehrern Stefan Zweigs ein möglichst eindringliches Bild" des Dichters „zu vermitteln" (S. 92), gliedert sich in zwei dem Umfang nach ungefähr gleich große Teile: der erste (S. 7—118) besteht in einer Studie von H. A. über St. Z., der zweite (S. 119—219) faßt unter der Hauptüberschrift „Das Wort der Freunde" Dokumente von Künstlern und Schriftstellern zusammen, die Z. persönlich nahestanden. Eine Ergänzung dieses zweiten Teiles stellen die „Anmerkungen, Quellen und Hinweise" dar, die in einer Art Anhang (S. 221—233) kurze biographische wie bibliographische Einzelhinweise auf diese Freunde enthalten.

Zum ersten Teil, der Studie von H. A., der sich auch seit Erscheinen dieses Buches um das Andenken Z.s mehrfach bemüht hat[1] und ein langjähriger persönlicher Freund des Dichters war, sagt der Verf. selbst: „Indem ich von St. Z. berichte, spreche ich vor allem vom Menschen, denn vom Menschlichen her läßt sich alles viel einfacher und klarer sagen (zumal ich nicht den Ehrgeiz habe, etwa als 'Literarhistoriker' gewertet zu werden)" (S. 8). Da A. solche Worte vorausschickt, ist es für eine sachliche Kritik billig, die Art seiner biographischen Methode ihm nicht vorzuhalten, wie dies einem 'Literarhistoriker' gegenüber geschehen müßte. So besehen ist die Studie das liebenswerte und interessante Zeugnis der Wirkung St. Z.s auf einen künstlerischen wie menschlichen Werten äußerst aufgeschlossenen, begeisterungsfähigen Menschen, der auf diese Weise seiner besonderen Verehrung für diesen Dichter Ausdruck verlieh.

Trotzdem muß bemerkt werden, daß sich A. die Sache nicht allzu schwer gemacht hat. Die ganze Studie ist im wesentlichen aus drei verschiedenen Teilen kompiliert: a) aus einer älteren Arbeit A.s über St. Z., b) aus Zitaten, die dem Buch des Dichters *Die Welt von gestern* und c) aus solchen, die Friderike Maria Zweigs Erinnerungsbuch an den früheren Gatten entnommen sind[2]. Auch wenn A. auf diesen Umstand ausdrücklich hinweist (S. 118) und auch wenn seine ältere kleine Arbeit zur Zeit ihres ersten Erscheinens 1932 einen gewissen informativen Wert besessen hatte — obgleich damals bereits vier Arbeiten über Z. vorlagen[3] —, hätte doch heute eine Monographie anders angelegt sein müssen als die vorliegende, das heißt die alte.

Dabei wirken gerade die neuen Zusätze nicht immer unerläßlich notwendig. Während beispielsweise Carossa, für den Z. wohl wesentlich mehr war als er selber für Z., plötzlich zwei volle Seiten in der neuen Fassung eingeräumt erhält, wurden einer anderen Persönlichkeit, der wahrhaft eminente Bedeutung für Z.s Schaffen zukommt, kaum einige Zeilen gewidmet: Sigmund Freud. Sein Name wird zwangsläufig bei Erwähnung der *Heilung durch den Geist* genannt, eine Deutung einer Novelle Z.s durch ihn angeführt (S. 51), und nur aus einem abgedruckten Zitat Rollands erfährt man sozusagen nebenbei, daß Z. „sich den gefährlichen Schlüssel Freuds zu eigen gemacht hat" (S. 63). Welch bedeutende Rolle diese Tatsache für das Verständnis von Z.s Werk spielt, erfährt der Leser ebensowenig, wie auch das Faktum unterschlagen wird, daß Z. selbst drei Freundschaften die fruchtbarsten seines Lebens genannt hat: die mit Freud, Romain Rolland und Verhaeren[4], was die Forschung voll und ganz bestätigen kann. A. streicht

[1] Hanns Arens: St. Z. und die Musik, Neue Musikzeitschrift, München 1950, 4. Jg., S. 249—53; Musica, Kassel 1952, 6. Jg., S. 59—62; Die Volksbühne, Hamburg 1952, 3. Jg., S. 80—82. — Derselbe: St. Z., der Sammler, Imprimatur (Ein Jahrbuch für Bücherfreunde), Hamburg 1952/53, 11. Bd., S. 199—203.

[2] Hanns Arens: St. Z. Der Mensch im Werk. Wien o. J. (1932). — Stefan Zweig: *Die Welt von gestern.* Stockholm 1944. — Friderike M. Zweig: St. Z., wie ich ihn erlebte. Stockholm-Zürich-London-New York 1947.

[3] H. M. Elster: St. Z. Wien 1922. — Richard Specht: St. Z. Leipzig 1927. — Erwin Rieger: St. Z. Berlin 1928. — M. Beneroya: St. Z. Sophia 1923.

[4] Stefan Zweig: *Die Welt von gestern.* Wien 1948, S. 275.

großzügig Freud aus der Reihe heraus: „Verhaeren und Rolland: es sind die beiden Menschen, die ihn am tiefsten befruchtet haben" (S. 63).

Als Zeugnis subjektiver Begeisterung für St. Z. ist die Arbeit A.s gewiß von Wert, darüber hinaus kaum, da sie nichts Nennenswertes enthält, was nicht auch in der *Welt von gestern* und Friderike Maria Zweigs schon genanntem Ergänzungsbuch dazu enthalten wäre.

Anders der zweite Teil des Buches: gewiß hält auch er keineswegs alles, was der Herausgeber verspricht, aber er ist trotz alledem allein wichtig genug, um auch für den Literarhistoriker von Interesse und nicht zu unterschätzender Bedeutung zu sein. Wenn man freilich alle auf dem Titelblatt versprochenen „Beiträge" hier vorzufinden erhofft, so wird man zumindest insofern enttäuscht, als einige recht mager sind: der „Beitrag" Frans Masereels besteht im faksimilierten Abdruck eines Widmungsblattes für Z., der „Beitrag" Bruno Walters in einigen, gleichfalls faksimiliert wiedergegebenen Zeilen zu einer Photographie, die 1934 von ihm zusammen mit Toscanini und Z. aufgenommen worden war, der Beitrag Felix Brauns in einem — allerdings neu abgeschriebenen — Gedicht aus dem Jahre 1909 und der Beitrag Friderike Maria Zweigs gar aus den Zitaten, die A. ihrem Buch für seine Studie (den ersten Teil) entlehnte. Alle diese Dokumente sind für die Kenntnis Z.s gewiß von nicht zu unterschätzender Bedeutung, nur müßte man sie mit einem richtigeren, angemesseneren Namen bezeichnen.

Sofern man von diesen Materialien wie von einer dichterischen Epistel Richard Friedenthals an den toten Freund in fünfhebigen Jamben absieht, kann man die restlichen Dokumente und Beiträge in vier Gruppen zusammenfassen. Die erste besteht in bisher ungedruckten Briefen, zwei Briefen Rilkes und zwei Briefen Rollands an den Dichter. Dazu kommen faksimilierte Wiedergaben von Z.s Abschiedsschreiben vor seinem Tod, des Auszugs eines Briefes von ihm an Robert Faesi sowie eines Briefes an Ernst Feder. In dem bisher Angeführten allein zeigt sich schon der bedeutende Wert dieses zweiten Teiles als Dokumentensammlung.

Eine zweite Gruppe von „Beiträgen" besteht in kurzen und verhältnismäßig unpersönlichen Zeugnissen der weitreichenden Wirkung Z.s wie der großen Zahl seiner Freunde. Hierher gehören das „Bekenntnis zu St. Z." des Inders Benarsi Das Chaturvedi, Hans Reisigers „Freundliches Erinnern an St. Z." und Lernet-Holenias wahrscheinlich an A. gerichteter „Brief".

Die dritte Gruppe, die wie die vierte den Namen von „Beiträgen" wirklich verdient, besteht in viel persönlicheren Zeugnissen als die obigen, die sämtlich dem Tode St. Z.s gelten. Carl Zuckmayer schildert den Eindruck, den die Nachricht dieses Freitodes unmittelbar auf ihn machte; René Fülöp-Miller teilt eine Stelle aus dem letzten Brief des Dichters an ihn mit, die auf diesen Tod Bezug nimmt; und Berthold Viertel — inzwischen leider ebenfalls verstorben — gab in der hier abgedruckten, 1942 in New York gehaltenen Gedenkrede auf seinen Freund seinen eigenen Kommentar zu dessen Tod.

Die vierte Gruppe von Beiträgen, dem Umfang nach weit größer als die vorangehenden, liefert vielfach wertvolle Aufschlüsse zur Kenntnis von St. Z.s Leben und Werk. Eine Reihe von Eindrücken aus Z.s Leben besonders in den dreißiger Jahren vermittelt Walter Bauers Beitrag „Der Europäer St. Z." (in den Anmerkungen, Quellen und Hinweisen wie im Inhaltsverzeichnis umgekehrt „St. Z., der Europäer" bezeichnet). Den wohl wertvollsten Beitrag zur Kenntnis von Z.s brasilianischem Aufenthalt und besonders zur Kenntnis der letzten Tage seines Lebens bietet Ernst Feder mit dem Aufsatz „St. Z.s letzte Tage", der das letzte Kapitel in F. M. Zweigs Erinnerungsbuch nicht nur wesentlich ergänzt, sondern teilweise auch berichtigt.

Franz Werfels Rede zur Trauerfeier für seinen Freund, in Los Angeles 1942 gehalten, gehört wohl nicht nur zum Schönsten, sondern zugleich zum Besten und Aufhellendsten, was bisher über das Rätsel von Z.s Freitod geschrieben und gesprochen worden ist. Ebenso wie Richard Friedenthals Rede „St. Z. und der humanitäre Gedanke" mit zum Schönsten und Besten gehört, was bisher über das Werk dieses Dichters überhaupt gesagt worden ist. Der Vollender des „großen" *Balzac* und Herausgeber einer Vortrags- und Aufsatzsammlung Z.s hat diese Rede 1948 in der Berliner Universität gehalten.

Für die „Anmerkungen, Quellen und Hinweise" gilt, was leider auch vom ersten Teil gesagt werden muß und sich für den Abdruck des zweiten Teils fast gar nicht nachprüfen läßt: sie enthalten eine Reihe von Druck- und Flüchtigkeitsfehlern. So zum Beispiel wurde Werfel nicht am 11. 9. 90, sondern am 10. 9. geboren. So lauten die Titel der Stücke Felix Brauns nicht *Kaiser Karl*, sondern *Kaiser Karl der Fünfte*; nicht *Indisches Märchenspiel*, sondern *Ein indisches Märchenspiel*. Felix Braun hat übrigens inzwischen in seinen *Briefen in das Jenseits* u. a. eine schöne Würdigung Z.s gegeben. Zuckmayers Vortrag trägt nicht den Titel *Über die Brüder Grimm*, sondern *Die Brüder Grimm*; und Lernet-Holenias Roman heißt nicht *Sizilien*, sondern *Beide Sizilien*.

Trotzdem muß abschließend festgestellt werden, daß man für die Herausgabe der Quellensammlung des zweiten Teiles, die sehr viel zu genauerer Kenntnis St. Z.s beiträgt, dem Herausgeber sehr dankbar sein muß. Die Verschiedenheit und Vielfalt der hier verstreut gebotenen Dokumente läßt freilich zugleich auch ahnen, wie groß und reich das ganze, bisher nur zum geringsten Teil durchgearbeitete Material über diesen Schriftsteller sein muß und wie wichtig und wünschenswert es wäre, eine umfassendere Z.-Monographie zu besitzen, die wir noch immer vermissen.

Wien Josef Strelka

Jean Boyer, Hermann Broch et le problème de la solitude. Paris 1954, Presses universitaires de France. 62 S. (Collection Allemagne d'aujourd'hui.)

Hermann Broch, einem Dichter, der seitens der Literaturwissenschaft bisher im großen und ganzen ebenso wenig Beachtung fand, wie er viel verdiente, ist hiermit zum erstenmal ein eigenes schmales Buch gewidmet worden. Dies allein gereicht der französischen Germanistik im allgemeinen und J. B. im besonderen zu nicht geringer Ehre. Die Studie dient dem Zweck, im Rahmen einer Gesamtwürdigung den französischen Leser mit einem Dichter bekannt zu machen, von dem bis zu ihrem Erscheinen kein einziges Werk in französischer Übersetzung vorlag. Diesen Zweck erfüllt sie in vorzüglicher Weise. J. B. hat sich absichtsvoll auf die vier großen Romane beschränkt und nicht einmal alle bis dahin erschienenen Bände der *Gesammelten Werke* (Rhein-Verlag Zürich, 1950ff.) in seine Arbeit einbezogen. Zu der in diesem Rahmen durchaus fruchtbaren Stoffbeschränkung kommt noch eine wohltuende Klarheit des Aufbaus wie der Sprache und eine flüssige Art, dem Leser die unbekannten Romane zu vergegenwärtigen. Eine leichte Tendenz zu Oberflächlichkeit und Simplifizierung ist bei einer derartigen Einführung niemals zu umgehen und hält sich hier in engsten Grenzen.

Einen Druckfehler — um dies hier vorwegzunehmen — hat J. B. aus der Erstausgabe der *Schuldlosen* (1950) übernommen, wonach die Erzählung *Eine leichte Enttäuschung* erstmalig 1932 erschienen sein soll (S. 34), während sie tatsächlich erst 1933 erschienen ist. Außer diesem sind nur noch zwei unbedeutende Versehen richtig zu stellen: Alt-Aussee liegt nicht in Kärnten, sondern in der Steiermark (S. 43); und der Verfasser der Rezension des *Tod des Vergil* — nicht eines allgemeinen Broch-Artikels — in der *Neuen Rundschau* heißt nicht Vortried, sondern Vordtriede (S. 62). Der bibliographische Anhang ist nicht auf Vollständigkeit hin angelegt, doch wäre eine Aufzählung wenigstens aller größeren dichterischen Werke Brochs wünschenswert gewesen. Es fehlen *Die Entsühnung* und *Die unbekannte Größe*. Bei der Auswahl der Sekundärliteratur wäre es wichtiger gewesen, an Stelle der wenigen und fehlerhaften Sätze Margret Dietrichs in *Freude an Büchern* Arbeiten anzuführen von der Wichtigkeit etwa derjenigen von Hannah Arendt in der *Kenyon-Review* (1949), von Herbert Burgmüller im *silberboot* (1946) und im *Silberboot-Almanach* auf 1946, von Faber du Faur in den *Monatsheften für deutschen Unterricht* (1953) und von H. J. Weigand über die *Schuldlosen* in den *PMLA* (1953).

Die Studie ist so aufgebaut, daß einem allgemeinen Hinweis auf Brochs Stellung als Epiker vier Kapitel folgen, die je einem seiner Romane gewidmet sind und die ein fünfter Abschnitt abschließt, der die gewonnenen Ergebnisse zusammenfaßt.

Das Kapitel über die Trilogie der *Schlafwandler* gibt eine schöne Interpretation des Werkes, die am Ende in der Veranschaulichung der formalen Geschlossenheit des dritten Romans gipfelt, welche früher häufig nicht erfaßt wurde. Lediglich die Unterscheidung zwischen Broch und den Romantikern, nach welcher er das Mittelalter in soziologischer und moralischer Hinsicht schätzt, während es jene im Dichterischen und Künstlerischen bewundern, bleibt etwas problematisch (S. 10).

Dem *Tod des Vergil* ist zu Recht das längste Kapitel gewidmet worden. Hier nur eine Bemerkung zum Vergleich des Werkes mit einer musikalischen Komposition: J. B. zweifelt, ob es Broch trotz seiner Ansprüche gelungen sei, viel mehr als das unmusikalischste aller musikalischen Hilfsmittel, nämlich das Leitmotiv, in die epische Komposition der Dichtung zu übernehmen (S. 19). Brochs Vergleich (an eine Identifizierung hat dieser Logiker niemals gedacht!) kann zweifellos allein von seiner eigenen Auffassung der Musik her verstanden werden (vgl. Werke VI, 320 und 329f.; VII, 91—102). Musik bedeutet ihm schlechthin *die Umwandlung des Zeitlichen in ein räumlich empfundenes Simultansystem.* Nur wer die Wichtigkeit des Simultaneitätsbegriffes in Brochs Erkenntnistheorie wie in seiner Wertlehre erfaßt, wird die stilbildende Kraft desselben vollständig verstehen, der die Struktur dieses ganzen Romans bestimmt, wird verstehen, wie hier in äußerster Konzentration und bis in den einzelnen Satz „durchkomponiert" wahrhaftig im Mikrokosmos des Kunstwerks der gesamte Kosmos aufleuchtet.

Den einzigen ernstlicheren und umfassenderen Einwand möchte ich zum Kapitel, das die *Schuldlosen* behandelt, erheben. Schon der Titel desselben „Les Innocents ou le leurre de l'amour" zeigt, daß J. B. das Problem der Liebe im Mittelpunkt zu stehen scheint, und er mündet auch richtig in den Schluß aus: „Au mensonge de l'art dont Virgile n'a pu se dégager tout à fait . . . a succédé le leurre de l'amour, piège de l'être, auquel A. succombe" (S. 41). Der Don-Juan-Stoff, Leitmotiv einer einzigen (höchstens von zwei) der elf Erzählungen, scheint J. B. das ganze Buch zu beherrschen; ja A. selbst, die Hauptfigur des Buches, obwohl als „séducteur assez pâle au regard de son modèle" (S. 40), ist ihm doch ein „reflet" des Juna-Juan; die Geschichte des A. selbst stellt sich ihm schicksalsdrama-ähnlich als Wiederholung der Geschichte Junas dar. Für Broch aber standen die Liebesgeschehnisse in keiner Weise allbestimmend im Vordergrund, sie waren ihm nur neben den Verhaltensweisen jener Schuldig-Schuldlosen in allen anderen Belangen mit ein Gleichnis für deren *Nichts-Erlebnis* auf allen Gebieten, für ihr Spießertum schlechthin. Und ich sehe in diesem Roman — wenn überhaupt die Behandlung eines überlieferten Stoffes — dann nicht eine des Don Juan, sondern des Jedermann: eingebettet in den relativierenden Rahmen der *Parabel von der Stimme* und der *Vorüberziehenden Wolke* die Geschichte vom Leben und Sterben des sündigen reichen Mannes A. oder, wenn man will, — „methodisch konstruiert" — aller Spießer (von rechts wie von links), von A—Z, von Andreas bis Zacharias. Allerdings ist es ein Jedermann unserer Tage, im Gehalt wie in der Form ein moderner Jedermann; und deshalb erscheint auch der Tod nicht als barocke Geistergestalt, sondern als ein vom Dichter dialogisierter innerer Monolog des A. Gerade hier aber wird J. B. auch der Form des Romans nicht ganz gerecht: „Seulement on ne peut s'empêcher de constater que la fusion intime du lyrisme dans l'analyse du problème existentiel, réussie dans *La Mort de Virgile*, fait défaut ici, où il n'y a que juxtaposition de fragments" (S. 35). Tatsächlich sind die lyrischen *Stimmen* mit den übrigen Teilen nicht so völlig zur Einheit verschmolzen wie im *Vergil*, doch ist ja auch die Anlage des Romans eine andere; und sie bilden mit den übrigen Teilen zusammen ein mindestens ebenso geschlossenes Ganzes wie etwa im *Huguenau*, ja funktionell gesehen sind sie vielleicht noch unerläßlicher gewesen als die lyrischen Einlagen in irgendeinem anderen Roman Brochs. Da das Buch doch ein Roman werden sollte, der nach des Dichters Forderung Lebenstotalitäten darzustellen hat, Novellen aber — und er setzt sich aus solchen zusammen — immer nur Situa-

tionstotalitäten geben, war ein *lyrisches Medium*, in das sie *eingebettet* werden, hier doppelt notwendig. Dies führt ja eben u.a. zu jener *Vielschichtigkeit*, die auch J. B. zitiert, die Broch in der Romanform verwirklicht hat und die, aus der Krise des alten Romans hervorgegangen, zugleich deren Überwindung darstellt.

Vom *Versucher* ist seit dem Erscheinen von J. B.s Studie bekannt geworden, daß er nach Brochs Willen den Titel *Der Wanderer* hätte führen sollen und daß der Arzt und nicht Marius als Hauptheld anzusehen wäre. Wie immer dem sei: der ganze Roman ist eine Art innerer Monolog des Arztes (und nicht selten auch des Dichters), das stand ja schon immer fest; und Hauptheld ist, wie J. B. richtig sieht, weniger eine Einzelperson als das Kollektiv der ganzen Ortschaft. Leider aber blieb B. hier vielleicht doch etwas zu rational an der Oberfläche des Geschehens haften und hat die großartige Einheitlichkeit und Geschlossenheit dieses Miniaturmodells Broch'scher Massenpsychologie, über dem sich des Dichters Metaphysik des Lebens in all ihrer sieghaften Gewißheit und Tröstlichkeit wölbt, nicht gänzlich erfaßt, da er sonst niemals hätte annehmen können, daß hier nur ein negativer, aber kein positiver Gesichtspunkt gezeigt werde (S. 54).

Der letzte, zusammenfassende und wohl wichtigste Abschnitt trägt den Titel „De l'être, du néant et du créé". Der erste Teil dieses Schlußkapitels besteht in einer Art vereinfacht-systematischer Darstellung von Brochs „pensée", der zweite Teil in einer knappen Umschau nach Einflüssen, unter denen er stand — eine Methode, die von der französischen Literaturwissenschaft gegenwärtig mehr als von irgendeiner anderen geübt wird —, und der dritte Teil versucht Wesen und Bedeutung von Brochs Werk vor allem für die Entwicklung des modernen Romans zu beleuchten.

Schon der Titel weist auf den Versuch hin, eine Annäherung des Broch'schen Werkes an den Existentialismus zu vollziehen. Aber obwohl Broch der Jaspers-Schülerin Hannah Arendt ein kleines Gedicht *De l'être et du néant* gewidmet hat, weist er mit keinerlei Art von Existentialismus — gemeinsame Beeinflussung durch Husserl abgerechnet[1] — irgendeine ernst zu nehmende Ähnlichkeit auf. Selbst gleichlautende Begriffe wie die Angst oder das Nichts haben bei Broch einen anderen Bedeutungsgehalt als bei den Existentialisten[2]. Das legt übrigens auch J. B. dar, der mit größter Vorsicht zu Werke geht, aber trotzdem die Behauptung aufstellt: „. . . la solitude des personnages de Broch n'est pas celle de Zarathoustra. C'est bien plutôt la solitude existentielle dont Nietzsche n'a été que l'un des précurseurs" (S. 57). Die Anregung zur Erkenntnis oder zum Bewußtwerden dieser Einsamkeit stammt aber bei Broch sogar von einem 'précurseur' Nietzsches selbst, nämlich von Kant. Leider ist der Aufsatz des Dichters, in dem dies zum Ausdruck kommt[3], wie übrigens alle seine durchwegs wertvollen und interessanten Jugendarbeiten, die im *Brenner* erschienen sind — ob nun in Gedicht- oder Essay-Form —, in die *Gesammelten Werke* nicht aufgenommen worden, so daß die in Brochs Entwicklung besonders auffallende Tatsache einer personal konstant bleibenden Grundhaltung durch alle Wandlungen hindurch bisher noch nie

[1] J. B. wirft die Frage nach dem Einfluß Husserls auf, ohne sie zu beantworten. Daß ein Einfluß Husserls und keiner des Existentialismus besteht, hat zunächst Broch selbst bezeugt (vgl. den *Brief an einen Kritiker*, Merkur 5, 1951, S. 701—703). Die Essay-Bände bestätigen diesen Einfluß am offenkundigsten. In seinem Aufsatz *Das Böse im Wertsystem der Kunst* spricht Broch von einem *reinen Bewußtsein* Husserlscher Prägung (VI, 318); in seinem Aufsatz *Über syntaktische und kognitive Einheiten* finden sich zu Beginn sprachphänomenologische Feststellungen und findet sich später eine Modelltheorie der eidetischen Natur der kognitiven Einheiten; und selbst in seinen *Werttheoretischen Bemerkungen zur Psychoanalyse* tritt Husserlscher Einfluß zu Tage. In den Romanen sind derlei direkte Verbindungen schwieriger aufzuzeigen, und es würde zu weit führen, solche Spuren hier zu verfolgen.

[2] Zu den Begriffen der *Angst* und des *Nichts* bei Broch vgl. F. Stößinger im Nachwort des Herausgebers, das er zum *Versucher* geschrieben hat: *Der Versucher*, Zürich 1953, S. 579f. und 583.

[3] H. Broch: *Ethik*. (Der Brenner 8, S. 684—690.)

aufgezeigt worden ist. Denn, ein skeptischer Relativist, war er sich der Ungewißheit über den *Zustand der Welt . . . seit jeher bewußt gewesen, und es hatten zwanzig Jahre vergehen müssen, ehe die Physik ihm die theoretische Bestätigung dessen brachte, was er einstens am eigenen Leib erfahren hatte.* Dennoch war er immer ein düster Hoffender wie dieser Richard Hieck und niemals ein lachend Resignierter wie Kapperbrunn in der *Unbekannten Größe* gewesen, jenem autobiographisch so aufschlußreichen Mathematiker-Roman, den er schrieb, nachdem er durch die Schule von Hans Hahn und Moritz Schlick gegangen war. Die Arbeiten seiner letzten Jahre aber zeigen, daß Broch — zweifellos angeregt durch den 'Physikalismus' und die einheitswissenschaftlichen Bestrebungen innerhalb des 'Wiener Kreises' — natürlich individuell modifiziert, am Versuch einer Unifizierung der Wissenschaft gearbeitet hat.

Von hier aus sei gleich etwas zum zweiten Abschnitt des Kapitels ergänzt: J. B. hat mit vielem Scharfsinn eine ganze Reihe von Einflüssen aufgewiesen, gerade hier jedoch nicht vom Einfluß der Mathematik und Naturwissenschaft gesprochen, obwohl er Broch einmal geradezu als Dichter-Mathematiker bezeichnet. Nach Broch aber darf sich die Dichtung um ihrer Erkenntnisfunktion willen niemals dem *Geist der Epoche*, auch nicht *seiner Wissenschaftlichkeit* entziehen (VI, 246). Mögen die Gestalten seiner Werke zunächst auch tagtraumhaft vor ihm aufsteigen, in der Ausarbeitung sucht er nicht nur *ein Maximum an Realität*[4] zu erreichen, sondern *die kognitive Aufgabe des Dichterischen in ihrer allgemeinen und goetheschen Bedeutung ist* ihm *Fortsetzung der rationalen Erkenntnis über die rationale Grenze hinaus*; und er spricht von einer Einheit wissenschaftlicher und künstlerischer Erkenntnis, *hinter der die Einheit des Logos steht* (VII, 186f.). Zumindest in seinen letzten Romanen aber, in denen er jenen 'Altersstil' erreicht hat, den er in einem Aufsatz beschrieb und der nicht immer ein Produkt der Jahre darstellt, ist dieser Logos weitgehend vom modernen naturwissenschaftlichen Weltbild bestimmt. Natürlich vielfach veranschaulicht durch Symbole, ja streng genommen durch Symbole der Symbole, denn seit den letzten gewaltigen Vorstößen der Wissenschaft ins Irrationale um uns wie in uns haben ja Symbole für die Wissenschaft selbst ungeheure Bedeutung erlangt: ein Wellenelektron, ein Photon, eine Wahrscheinlichkeitswelle sind lediglich als Symbole zur Veranschaulichung mathematischer Relationen aufzufassen. Die Rolle des Symbols in der Tiefenpsychologie aber braucht kaum betont zu werden. Nach dieser hat das Unbewußte denselben Realitätscharakter wie die bewußtseinsunabhängigen physikalischen Gegenstände, und es wird auch ähnlich erkannt.

Broch aber, der von der Scheinrealität äußerer Erscheinung zu Schichten höherer Realität vorstößt, verfährt dabei keineswegs immer so irrational-mystisch, wie es sich manche seiner Kritiker vorstellen. Wenn er etwa vom *Flutenden Licht des Alls* spricht, mit dem er seine von Raum und Zeit unabhängige Unendlichkeit ausstattet, was ist dies anderes, als die Übertragung der Lorentzschen Transformation aus der mathematischen Welt der Relativitätstheorie in die dichterische Bildwelt? Was anders ist seine *Parabel von der Stimme* als unter anderem die Veranschaulichung des Raum-Zeitkontinuums im Gewand einer rabbinischen Legende? Andererseits jedoch ist der Großvater als steinerner Gast in den *Schuldlosen* ästhetisch gesehen ein innerer Monolog, psychologisch gesehen aber die Symbolgestalt eines Urgefährten, der aus einer tieferen psychischen Schicht von A.s Ich plötzlich in dessen Bewußtsein aufgestiegen ist. Lysanias aber ist ebenso ein innerer Monolog (im Monolog des Gesamtwerkes), eine archetypische Traumerscheinung aus dunklen Bewußtseinstiefen, die seltsam rational verifiziert worden ist.

Von diesem nahen Nebeneinander von dichterischer Ahnung und wissenschaftlicher Erkenntnis aus wird auch Brochs Stil erst völlig verständlich, den K. A. Horst von der gattungsmäßigen Seite (Epos — Roman) her so fruchtbar aufzuhellen suchte; und damit komme ich zum dritten und abschließenden Teil von J. B.s letztem Kapitel. Er stellt dort durchaus richtig die Broch'sche Epik dem traditionellen, erzählenden und beschreibenden Roman gegenüber, indem er von ihr als von einem „analytischen, lyrischen, hymnischen Roman" (S. 61) spricht. Auch

[4] *Brief an einen Kritiker*, a.a.O.

hier sei eine Ergänzung hinzugefügt, da mir mit diesen Begriffen der Stil der Romane Brochs noch keineswegs völlig umfaßt erscheint.

Ein Roman, so 'durchkomponiert' wie der *Tod des Vergil*, scheint zunächst die künstlerische Bewältigung eines rein technischen Problems zu sein. Aber, wie Broch in seinem Aufsatz über den 'Altersstil' ausdrückte, der wahre Antrieb des Künstlers geht darüber hinaus — er geht ins Universum, und so auch sein eigener Antrieb. Dieses Universum aber ist nach ihm nicht zu erfassen, indem man Atom an Atom reiht, sondern nur indem man seine Grundlage und wichtigsten Prinzipien — sozusagen seine mathematische Struktur — erfaßt. Die Abstraktheit solch letzter Prinzipien reicht der Abstraktheit des technischen Problems die Hand; und die Stellung eines Künstlers wie Broch, der sie vereinigt, ist — *although more the artist than any other* (VI, 249—264) — der Stellung des Wissenschaftlers angenähert. Dies allerdings nur in der Erkenntnisabsicht, denn die Art seiner Abstraktheit liegt näher der des Mythos.

So weit gespannt ist Brochs Forderung, der zu Werten von desto allgemeinerer Gültigkeit gelangen wollte, je weiter er die Welt aus ihrer Dunkelheit heraushob. Da jedoch im Empirischen der Erkenntnis- bzw. Wahrheitswert nur einen unter anderen darstellt und keine menschliche Wertsetzung die Relativität der Werte zu durchbrechen vermag, zielt auch seine Formung darauf hin, ein Wertsystem zu schaffen, in dem die Werte nicht aufeinander folgen, *sondern einander stützend in simultaner Gemeinschaft miteinander bestehen* (VI, 320). So sind ihm nicht nur wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnis Zweige eines einzigen Stammes, sondern ihm ist in seinem dichterischen Schaffen zugleich das Ästhetische eine Konkretisierung des Ethischen und vom erkenntnismäßigen Ausgangspunkt nicht zu trennen.

Die sprachliche Durchformung geht vor allem im *Vergil* so weit, daß die Fahrt der Todesbarke durch *sprachliche Wellenbewegung* wiedergegeben ist; ja sie geht bis zur Einheit des einzelnen Satzes, dem je ein Moment des Monologs und je ein Gedanke entsprechen. Aus diesen kleinsten Einheiten bauen sich größere Gruppen bis zu den vier Hauptteilen des Buches auf, die sich gegenseitig durchdringen und *inhaltlich-motivisch wie strukturell-formal gegeneinander abgewogen* sind, in einer — man möchte fast sagen — harmonischen Klassizität.

Der Dichter Broch hat eine nicht geringe Entwicklung durchlaufen, die vom Realismus des *Pasenow* bis zur mathematisch-musikalischen Konstruktion des *Vergil* führte; und nicht minder groß ist die Entwicklung, die der Denker Broch durchlief. Der junge Broch stand vor allem unter dem Einfluß Kants, aber auch Weiningers. Durch lange Jahre hindurch setzte er später seine Hoffnung auf einen neuen Mythos, der eine allgemeine Wertverbindlichkeit und damit eine Erlösung aus dem Chaos bringen sollte; und seit der Herausgabe seiner gesammelten Essays sehen wir, daß er sich in den letzten Jahren von der Mythoshoffnung abgewendet hatte und in einer positivistischen Wissenschaftlichkeit, die den Zerfall der Werte in der Renaissance eingeleitet hatte, alle Zukunftshoffnung erblickte. Diese Hoffnung, die bereits in der *Unbekannten Größe* anklingt, hat sich später mehr und mehr zur Gewißheit verdichtet. Diese Gewißheit, daß der Logos auf dem Wege der Wissenschaft den Menschen wird erlösen können, macht jenen Vers in seinem Einstein gewidmeten Gedicht in vollem Umfang verständlich: *Am weisen Meister wird die Welt genesen.*

Bei allem Wandel in der Entwicklung ist eines am Dichter Hermann Broch jedoch unwandelbar gleich geblieben: das, was er in einem Jugendaufsatz *Ethik* genannt hat[5]. Dort wies er auf die Gemeinsamkeit des Mystikers, des Philosophen und des Satirikers hin, die alle drei in ihm steckten; er nannte ihr (und sein) *Gemeinsames: die Ablehnung des Ungeistigen, Vernichtung des Dogmatischen . . . verschieden wohl nur die Ausgangspunkte* (ihm alle drei geläufig) *. . . ihr aller* (und auch sein) *letztes Ziel: Menschentum, Menschlichkeit in der Einsamkeit des Geistes . . .*

Wien Josef Strelka

[5] *Ethik*, a.a.O. S. 690.

INHALT

Abhandlungen

Seite

Nachahmung und Schöpfung bei Opitz. Die frühen Sonette und das Werk der Veronica Gambara. Von Günther Weydt 1

Die Tagebücher Goethes. Der „Geist" der „Gegenwart". Von Gerhart Baumann 27

Schillers Philosophie des Schönen. Von Hermann Röhrs 55

Die Dingdichtung Eduard Mörikes. Erläutert am Beispiel des Gedichtes „Auf eine Lampe". Von Werner von Nordheim 71

Thomas De Quincey und Goethe. Von Peter Michelsen 86

Parallelen zwischen deutscher Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit. Von Wolfgang Mohr 129

Sprache als Gestalt in Goethes „Prometheus" und „Pandora". Von Sigurd Burckhardt 162

Die mittelalterliche Tragödie in England. Von Johannes Kleinstück 177

Die Form des Romans bei Marcel Proust. Von Erich Köhler 196

Faust am Kaiserhof. Von Alexander R. Hohlfeld 249

Aufnahme und Wirkung von Friedrich Leopold Stolbergs Übertritt zur Katholischen Kirche. Von Detlev W. Schumann 271

Eugene O'Neill in Deutschland. Von Horst Frenz 307

Hamsuns Elementargeister. Von Wolfgang Lange 328

Minnesang und Spruchdichtung? Über die Arten der hochmittelalterlichen deutschen Lyrik. Von Hugo Moser 370

Zu Hölderlins Quellen für den „Empedokles". Empedokles — Porphyrios — Muhammed asch-Schahrastani — Hölderlin. Von Anni Meetz 388

Die Rolle der „Zeit" und des „Schicksals" in Eduard Mörikes „Maler Nolten". Von Wolfgang Taraba 405

Miszellen

Der geistesgeschichtliche Standort von Lessings „Horoskop". Von Carl Enders 208

Emilie von Gleichen-Rußwurm und die Pflege der Schiller-Tradition. Von Walter Baum 217

Forschungsberichte

Die historisch-kritische Hamann-Ausgabe. Von Walter Boehlich 341

Forschungsbericht über Germanistik auf englischem Sprachgebiet. V. Von August Closs 428

Gebet Zeugnis: ich war da. Die Gestalt Hofmannsthals in Bericht und Forschung. Von William H. Rey 443

Besprechungen

Robert Böhme, Orpheus; ders., Unsterbliche Grillen; ders., Orpheus redivivus (Hans Joachim Mette) 103

Jacques Perret, Virgile (Ulrich Knoche) 103

Kurt Wais, Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes, Band 1 (Heinrich Hempel) 113

Dietrich Kralik, Wer war der Dichter des Nibelungenliedes? (Heinrich Hempel) 120

Friedrich Panzer, Nibelungische Problematik (Heinrich Hempel) 120

Pierre Brachin, Le cercle de Münster (1779—1806) et la pensée religieuse de F. L. Stolberg (August Langen) 121

Der Briefwechsel Arthur Schnitzler — Otto Brahm. Hg. und eingel. von Oskar Seidlin (Diedrich Diederichsen) 123

Daniel Mornet, Rousseau; Raymond Lebègue, Ronsard; Pierre-Georges Castex, Vigny; Jean-Bertrand Barrère, Hugo (Hellmuth Petriconi) 124

Jonas Fränkel, Dichtung und Wissenschaft (Werner Richter) 228

Herbert Seidler, Allgemeine Stilistik (Rainer Gruenter) 230

Josef Körner, Wortkunst ohne Namen. Übungstexte zur Gehalt-, Motiv- und Formanalyse. 2. Auflage. Heft 1 (Rainer Gruenter) 234

Ferdinand Josef Schneider, Stilkritische Interpretationen als Wege zur Attribuierung anonymer deutscher Prosatexte (Rainer Gruenter) 237

Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. 2. Auflage (Klaus Ziegler) 240

Mary Bell Price and Lawrence M. Price, The Publication of English Humaniora in Germany in the Eighteenth Century (Horst Oppel) 246

Hans Werner Seiffert, Ergänzungen und Berichtigungen zu den Prolegomena VIII und IX zu einer Wieland-Ausgabe (Friedrich Sengle) 357

Ludwig Muth, Kleist und Kant (Richard Samuel) 358

Gerhart Baumann, Franz Grillparzer (Josef Strelka) 361

Giuseppe Prezzolini, Machiavelli anticristo (August Buck) 365

Gerhard Heilfurth, Das Bergmannslied (Erich Seemann) 366

Sol Liptzin, The English Legend of Heinrich Heine (Ludwig Borinski) . . 479

Hanns Arens, Stefan Zweig (Josef Strelka) 480

Jean Boyer, Hermann Broch et le problème de la solitude (Josef Strelka) 482

*

Zum Totentanz-Buch von Hellmut Rosenfeld. Von Herbert Grundmann und Frederick P. Pickering 487

*

Conrad Ferdinand Meyer 128

Redaktionelle Erklärung 369

Zum Totentanz-Buch von Hellmut Rosenfeld.

I.

Totentanz-Nachspiel.

Über das Buch von Hellmut Rosenfeld: „Der mittelalterliche Totentanz", das als 3. Beiheft zum Archiv für Kulturgeschichte 1954 erschien, hat Frederick P. Pickering (Reading) im Euphorion 49 (1955) S. 483—488 eine Besprechung veröffentlicht, durch die sich der Verfasser nicht nur verkannt, sondern verletzt fühlt. Mit den sachlichen Einwänden gegen seine Arbeit wird er sich anderwärts selbst auseinandersetzen müssen. Um aber erregte Repliken und unersprießliche Gesinnungs-Kontroversen zu verhüten, sei es dem Herausgeber der Archiv-Beihefte verstattet, ein vermittelndes Wort dazu zu sagen; umso mehr, als der Rezensent meint, ehe das Buch der Öffentlichkeit übergeben wurde, hätte „wenn nicht der Verfasser, so doch der Herausgeber der Reihe für die Dämpfung dieser unmotivierten Gehässigkeiten Sorge tragen können", die er dem Buch vorwirft. Wie leicht ließe sich ihm mit den gleichen Worten erwidern! Statt aber den Spieß der Verdächtigungen umzukehren, bitten wir ihn und Rosenfelds Leser, unbefangen nachzuprüfen, ob in dessen Buch wirklich solche „Gehässigkeiten" zu finden sind und eine „durch komplexhaften Neid inspirierte Geringschätzung alles Französischen" oder auch das „konfessionelle Anliegen", das der Rezensent dem Verfasser unterstellt (über dessen Konfessions-Zugehörigkeit er sich überdies zu täuschen scheint). Ist es denn konfessionelle Befangenheit und Tendenz, wenn jemand „den Totentanz aus der mittelalterlichen Welt selbst zu begreifen" versucht und behauptet — mit Recht oder nicht —, in Holbeins Meisterwerk sei dieser mittelalterliche Totentanz-Gedanke bereits „endgültig zu Grabe getragen und umgefälscht", weil der Tod hier „keinerlei metaphysische Wirklichkeit mehr" habe? Ist es eine „Denigrierung des Franzosen", wenn R. meint, eine deutsche Fassung des Vado-mori-Gedichts sei im Vergleich mit der französischen „ärmer im Gefühlswert und an Gehalt, aber allgemeinverständlicher und einprägsamer" (S. 41), oder wenn er von „französischer Geistigkeit" spricht, von „geschliffener Form", „literarischer Geschicklichkeit und Routine", von „Brillantfeuerwerk" oder „Chic und Eleganz"? Ist es „gehässig" — selbst wenn es überspitzt typisiert wäre —, wenn R. über mittelalterliche Autoren, keineswegs verallgemeinernd, sagt (S. 245): „Der Franzose münzt aus dieser Haltung seine Lebensweisheiten und Sentenzen und bleibt damit bei aller religiösen Ergriffenheit doch mit beiden Füßen in dieser diesseitigen Welt. Der Deutsche aber steht ganz im Transzendenten und sieht nur das Gericht, wenn er für seine Gedanken auch oft nicht die rechten Worte und die tiefsten Klänge findet"? Mit solchen Zitaten „begründet" P. (S. 487) seine Vorwürfe. Er behauptet auch: „In demselben Geist empfiehlt der Verf. 'das dunkle Gestrüpp des deutschen Grüblers'"; aber R. schreibt (S. 129), Le Fèvre — dem er wie schon frühere Forscher die Pariser *Danse macabre* von 1424 zuschreibt — nehme seiner lateinischen Vorlage deutscher Herkunft „die anhaftende Schwerfälligkeit und Umständlichkeit ... So wird aus dem dunklen Gestrüpp des deutschen Grüblers die klare Diktion des Franzosen". Was „empfiehlt" der Verf. hier, was „denigriert" er? Auch wer gegen seine völkerpsychologischen Argumente und Typisierungen skeptisch ist, wird sie ihm doch nicht als „Gehässigkeiten" auslegen und verübeln dürfen, ohne daß der Pfeil zurückschnellt. — Auch P. gibt zu, daß die These vom deutschen Ursprung des Totentanzes und seine Vermittlung nach Frankreich durch Bilderbogen, die R. durch vielerlei Indizien erschlossen zu haben glaubt, „wenn richtig, eine epochemachende Erkenntnis" wäre. Umso gründlicher müßte sie erwogen und nachgeprüft werden; umso weniger darf man ihre Argumente damit abfertigen, daß „dieser Gedanke die bisherige Forschung nicht aufgehalten" hat, oder sich von R.s „Verkünderton" ärgern und beirren lassen und von seinem überflüssigen, bei uns leider noch immer beliebten Seitenhieb gegen die „im Positivistischen stecken gebliebene Philologie". Wenn ihm zur Strafe dafür manche Ungenauigkeiten und Druckfehler nachgewiesen werden, so

ist doch damit seine These keineswegs widerlegt, die zum mindesten als Hypothese eine sachliche Diskussion verdient. Daß es nicht berechtigt ist, ihn dabei nationalistischer oder konfessioneller Tendenzen zu bezichtigen, glaubte ich ihm als Herausgeber seines auch von anderen Fachgenossen vorher begutachteten Buches hier bezeugen zu müssen.

Münster i. W. Herbert Grundmann

II.

Epilog.

Dem Herausgeber des Euphorion bin ich dankbar, daß ich das „Totentanz-Nachspiel" von Herrn Professor Grundmann vor seinem Erscheinen durchlesen durfte. Ich hätte am liebsten dazu geschwiegen; das darf ich aber aus zweierlei Gründen nicht. Herr Grundmann macht mich auf zwei Fehler aufmerksam. Zuerst bitte ich auf S. 487 meiner Rezension die Bezüge auf Rosenfeld S. 41 zu streichen: wie ich aus den Zitaten bei Grundmann ersehe, habe ich Rosenfelds Urteil „ärmer im Gefühlswert und an Gehalt, aber allgemeinverständlicher und einprägsamer" irrtümlicherweise auf das französische Vado-mori-Gedicht bezogen. Und dann, daß ich aus Rosenfelds Einstellung zu Holbein und Niklaus Manuel, sowie aus gewissen Indizien in seinem Sprachgebrauch unberechtigterweise auf ein „konfessionelles Anliegen" geschlossen hatte, ist mir jetzt peinlich; da kann ich Rosenfeld in der Tat verletzt haben. Wegen beider Fehler tut es mir aufrichtig leid. Ich möchte auch anerkennen, daß Grundmann meinem Standpunkt in einigen Dingen Zugeständnisse macht.

Zweitens aber bittet mich Herr Grundmann ausdrücklich, „unbefangen" nachzuprüfen, ob Rosenfeld „gehässig" und „denigrierend" über französische Dichter und Dichtung geschrieben habe. Von den Belegen, die ich angeführt hatte, ist der eine (s. oben) illusorisch gewesen. Aus den anderen legt mir Herr Grundmann jetzt eine Auswahl wieder vor und bittet in einer Reihe von num-Fragen um eine günstigere Antwort. Meine Antwort müßte auch bei Berücksichtigung nur dieser ausgewählten Belege trotzdem noch „ja" lauten, denn als Philologe achte ich auf Ton und Wortwahl, nicht nur auf faktische Aussage; und emphatischer wird mein „ja", sobald ich mich wieder auf den von Herrn Grundmann unterdrückten „verwöhnten Pariser" und den „säubernden" deutschen Bearbeiter berufe. Und wenn ich dann wieder die von Herrn Grundmann angeführte Seite 129 ein bißchen weiter lese, als er sie zitiert, so finde ich doch mindestens implicite die von ihm vermißte „Empfehlung" des deutschen Grüblers („wer beides nebeneinander liest, dem klingt aus den französischen Versen der dunkle Inhalt des deutschblütigen Textes nach"). Unbefangener kann ich beim besten Willen nicht nachprüfen. Verlieren wir aber nicht die Proportionen: nicht nur wegen des wenig fördernden chauvinistischen Tones so vieler Äußerungen Rosenfelds ist das Buch mir unlieb geworden; mit anderen Dingen beschäftigen sich die neun Zehntel meiner Rezension, die Grundmann dem Verfasser überläßt.

Wenn mein Angriff auf Rosenfeld einigen Kollegen zu scharf erschienen ist, bitte ich zu berücksichtigen, daß man sonst vielleicht nicht aufgehorcht hätte, hat doch Rosenfeld bereits innerhalb von nur wenigen Monaten an mehreren Stellen seine Totentanzthese ohne Einrede vorgetragen, darunter in dem als Nachschlagewerk gedachten „Verfasserlexikon". (Über die Aufnahme dieser „utterly worthless and grossly misleading contribution" im „Verfasserlexikon" wird man vielleicht M. O'C. Walshe, German Life and Letters IX, 1956, S. 233 lesen wollen; seine Besprechung des Totentanz-Buches selbst erscheint demnächst in der Zeitschrift für deutsche Philologie.)

Reading Frederick P. Pickering

Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte

Neue Folge Band I

ULRICH HÖTZER

Die Gestalt des Herakles in Hölderlins Dichtung

Freiheit und Bindung

178 Seiten und 1 Faksimile
engl. broschiert DM 10,80

Hölderlins Dichtung steht im Zeichen der Wiedergeburt griechischen Lebensgefühls und griechischer Frömmigkeit. Während für Schiller die griechischen Götter nichts weiter sind als „schöne Wesen aus dem Fabelland", leben sie in Hölderlins Werk als wirkungsmächtige Gestalten eigenen Glaubens. Hötzer zeigt am Beispiel der Sage von Herakles diese Wiederbelebung des griechischen Mythos und ihre Nachgestaltung durch Hölderlin als einen Akt schöpferischer Aneignung.

W. KOHLHAMMER · STUTTGART

EINE GEWICHTIGE STIMME ZUR

Goethebibliographie

von HANS PYRITZ

(Lieferung 1 und 2: 80 bzw. 88 Seiten, gr. 8°, je 8,60 DM. 3. Lieferung in Vorbereitung; bitte Sonderprospekt anfordern):

. . . . Was heute an Bibliographien erscheint, berechtigt nicht ohne weiteres zu großen Hoffnungen. Es wäre nicht schwer, sogar auf literarischem Gebiet einige Beispiele bemerkenswerter Hilfs- und Einfallslosigkeit nicht nur, sondern auch einreißender Liederlichkeit zu nennen. Wir wählen den freundlicheren Aspekt der Goethe-Bibliopraphie, deren erste Lieferung der Hamburger Ordinarius für neuere Literaturgeschichte, Hans Pyritz, soeben vorlegt; sie macht uns Mut, an eine Wende zum Besseren zu glauben. Nicht nur, weil hier ein Lehrstuhlinhaber sich zur bibliographischen Arbeit bekennt (und den etwaigen Vorwurf der inferioren Beschäftigung ausdrücklich zurückweist)! Wer die sehr vorsichtig wägenden Bemerkungen über seine Arbeitserfahrungen und die Absichten seiner Bibliographie durchliest und danach die achtzig Seiten der ersten Lieferung als Probe nimmt, der wird uns, hoffen wir, zustimmen, wenn wir glücklich bestätigt finden, was freilich lange schon unsere Überzeugung war: daß Geist und wissenschaftliches Urteil, auszuwählen; Phantasie, einen Gegenstand durch geeignete Titel darzustellen und dem Fragenden nicht nur das Richtige, sondern auch das Anregende mitzuteilen; planende und formende Kraft, eine Bibliographie (bis ins Typographische bedacht) in durchsichtiger Klarheit vor dem Benutzer aufzubauen, keine so gewöhnlichen Eigenschaften und in ihrer Verbindung untereinander und mit einigem fachlichen Wissen nicht so alltäglich sind, daß sie dem, was mit ihrer Hilfe hervorgebracht wird, nicht die Würde geistiger Arbeit geben könnten.

Prof. Hanns W. Eppelsheimer in
„Von der Würde bibliographischer Arbeit"
(aus der Festschrift für Horst Kliemann)

VORANZEIGE

ADOLF STENDER-PETERSEN

Geschichte der russischen Literatur

I. Band etwa 420 Seiten, II. Band etwa 430 Seiten.
Beide Bände in Ganzleinen zusammen etwa 54.— DM

Das Werk bietet die Geschichte der russischen Literatur vom frühen Mittelalter bis ins zwanzigste Jahrhundert, ohne die Literatur Sowjetrußlands. Da zur Zeit keine gleichermaßen umfassende Darstellung existiert, in der insbesondere auch die ältere Literatur berücksichtigt ist (die Darstellung der Literatur vor 1800 macht fast die Hälfte des Gesamtumfangs aus), entspricht das Werk einem wirklichen Bedürfnis. Der Verfasser, einer der besten Kenner der russischen Geschichte, vor allem aber der russischen Sprach- und Literaturgeschichte, hat sich in der internationalen wissenschaftlichen Slawistik längst einen Namen erworben.

Der erste Band behandelt im ersten Teil die noch im Zeichen des Byzantinismus stehende altrussische Literaturepoche. Der Leser findet eine interessante Darstellung der Entwicklung der Literatur, die parallel verläuft mit der des Reiches von Kiew bis zu dessen Untergang durch den Tatareneinbruch.

Der zweite Teil des ersten Bandes behandelt die ältere und die neuere moskowitische Periode. Es wird zunächst die Aneignung und Entfaltung byzantinistischer Einflüsse dargestellt und dann gezeigt, wie diese Literatur unter der Einwirkung westeuropäischer Impulse gradweise zerfällt.

Mit dem dritten Teil dieses Bandes beginnt die Epoche, die unter dem Zeichen des Europäismus steht. Nachdem die russische Literatur sich von den starken byzantinischen Einflüssen befreit hat, öffnet sie sich den neuen befruchtenden Impulsen, die aus Westeuropa kommen, dessen literarische Vorbilder sie übernimmt und auf selbständige Weise in steter Wechselwirkung mit der fremden Literatur verarbeitet.

Das Werk erscheint Anfang 1957.

VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

Das Wissen des 20. Jahrhunderts im Taschenbuch
Mit enzyklopädischem Stichwort

rowohlts deutsche enzyklopädie

Herausgegeben von Prof. Ernesto Grassi

JEDER BAND DM 1,90

Hans Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst / Helmut Schelsky, Soziologie der Sexualität / Günter Schmölders, Konjunkturen und Krisen / Werner Kemper, Der Traum und seine Be-Deutung / Franz Altheim, Reich gegen Mitternacht / J. Robert Oppenheimer, Wissenschaft und allgemeines Denken / Ruth Benedict, Urformen der Kultur / Werner Heisenberg, Das Naturbild der heutigen Physik / Geoffrey Gorer, Die Amerikaner / José Ortega y Gasset, Der Aufstand der Massen / Lawrence S. Kubie, Psychoanalyse ohne Geheimnis / Albert Einstein - Leopold Infeld, Die Evolution der Physik / Jakob v. Uexküll - Georg Kriszat, Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen — Bedeutungslehre / Ludwig Marcuse, Sigmund Freud / Walter F. Otto, Theophania — Der Geist der altgriechischen Religion / Louis Baudin, Der sozialistische Staat der Inka / Hans Jürgen Eysenck, Wege und Abwege der Psychologie / S. Giedion, Architektur und Gemeinschaft / Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei / Adolf Portmann, Zoologie und das neue Bild des Menschen / John Huizinga, Homo Ludens / August F. Thienemann, Leben und Umwelt / Margret Boveri, Der Verrat im XX. Jahrhundert. Bd. 1: Das sichtbare Geschehen; Bd. 2: Das unsichtbare Geschehen / Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik / Joseph Bidez, Kaiser Julian / Romano Guardini, Der Tod des Sokrates / Erwin Schrödinger, Die Natur und die Griechen.

Vorschau

Fritz Baade, Welternährungswirtschaft / J. A. C. Brown, Psychologie der industriellen Leistung / Mircea Eliade, Das Heilige und das Profane / Hugh Nicol, Der Mensch und die Microben.

Zu beziehen nur durch Ihre Buchhandlung. Einen ausführlichen Prospekt verlangen Sie bitte direkt vom

Rowohlt Taschenbuch Verlag Hamburg 13

LETZTE NEUERSCHEINUNGEN!

GRÜN, RICHARD HEINRICH: Das Menschenbild John Miltons in Paradise Lost

Eine Interpretation seines Epos im Lichte des Begriffes „Disobedience" (Frankfurter Arbeiten aus dem Gebiete der Anglistik und der Amerika-Studien Nr. 2. Hrsg. von Theodor Spira). *100 Seiten, gr. 8°. Brosch. 12,— DM*

HAMPE, ROLAND: Die homerische Welt im Lichte der neuesten Ausgrabungen

(Sonderdruck aus Zeitschrift „Gymnasium", 63, 1/2). *57 Seiten mit 22 Textabbildungen und 16 Kunstdrucktafeln. gr. 8°. Brosch. 3,60 DM*

JAUSS, HANS ROBERT: Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts ‚A la recherche du temps perdu'.

Ein Beitrag zur Theorie des Romans (Heidelb. Forschungen. Hrsg. v. Paul Böckmann, Heinr. Bornkamm und Hans-Georg Gadamer. 3. Heft). *206 Seiten, gr. 8°. Kart. 14,80 DM*

JUNKER, ALBERT: Der Stand der Forschung zum Rolandslied

(Sonderdruck aus ‚GRM' N. F. VI, 2). *48 Seiten, gr. 8°. Brosch. 3,60 DM*

KOZIOL, HERBERT — FELIX HÜTTENBRENNER: Grammatik der englischen Sprache

(Sprachwissenschaftl. Studienbücher). *200 Seiten, gr. 8°. Kart. 9,80 DM, geb. 12,50 DM*

MASCHKE, ERICH: Nikolaus von Kues und der Deutsche Orden

Der Briefwechsel des Kardinals mit dem Hochmeister. Cusanus-Texte IV, 4. Sammlung (Sitzungsberichte d. Heidelb. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse). *71 Seiten. Brosch. 9,80 DM*

Mit Goethe

Gesammelte Aufsätze. Festschrift für Ernst Jockers. Herausgegeben zu seinem 70. Geburtstag von Otto Springer. *Ca. 220 Seiten gr. 8°. Leinen, ca. 15,— DM*

RIEDL, PETER ANSELM: Die Heidelberger Jesuitenkirche und die Hallenkirchen des 17. und 18. Jahrhunderts in Süddeutschland

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Baukunst (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen. Neue Folge, Band 3, hrsg. von Walter Paatz). *264 Seiten Text, 51 Abb. auf 29 Tafeln, 44 Textabb., gr. 8°. Brosch. 26,80 DM, geb. 29,80 DM*

SCHWARZ, ERNST: Germanische Stammeskunde

(German. Bibliothek). *248 Seiten, 24 Abb., gr. 8°. Brosch. 13,80 DM, geb. 16,80 DM*

SIEGMANN, ERNST: Literarische griechische Texte der Heidelberger Papyrussammlung

(Veröffentlichungen aus der Heidelb. Papyrus-Sammlung N. F., hrsg. im Auftrag d. Heidelb. Akademie d. Wissenschaften. Nr. 2). *VII, 98 Seiten und 12 ganzseitige Tafeln, gr. 4°. 40,— DM*

SÜSS, EDGAR: Die Pfälzer im „Schwarzen Buch".

Ein personengeschichtlicher Beitrag zur Geschichte des Hambacher Festes, des frühen pfälzischen und deutschen Liberalismus (Heidelberger Veröffentlichungen zur Landesgeschichte und Landeskunde. Hrsg. v. Fritz Ernst und Karl Kollnig. Nr. 3). *180 Seiten, 3 Tafeln und 2 Faltkarten. Brosch. 14,— DM*

WIELAND, WOLFGANG: Schellings Lehre von der Zeit

(Heidelberger Forschungen. Hrsg. von Paul Böckmann, Heinrich Bornkamm und Hans-Georg Gadamer). *100 Seiten. Kart. 12,— DM*

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG